

## program

### s. 2

En Face: Matthieu Darras

### s. 3

To See Or Not To See:  
V tichu, Comeback, Fevidék

### s. 4

To See Or Not To See:  
Môj pes Killer,  
Všetky moje deti

### s. 5

Tvárou v tvár: Mišo Suchý

### s. 6

DVD: Letný /  
Summer / Nyári  
Workshop MPhilms 2014

### s. 7

Škrt (v) o filme:  
Reprezentuje  
Slovensko 2. o  
slovenský film?

### s. 8

Tvárou v tvár:  
Jelene Paštékovej  
a Václavovi Macekovi

### s. 9

Škrt (v) o filme: Ateliéry

### s. 10

Škrt (v) o filme: Kiná 1.

### s. 11

To See Or Not To See: Deti  
Škrt (v) o filme: Bitkár Bielik

### s. 12

Experiment na  
Slovensku (4. časť/5)

### s. 13

To Listen Or Not: Miro Tóth  
Dobré Ránko; Stanislav  
Barabáš, doma a v  
Nemecku

### s. 14

Škrt (v) o filme: Úvod do  
(slovenského) dabingu

### s. 15

Porad' si sám: Britský  
producent Mike Downey  
o koprodukciami so  
Slovenskom  
PR: Slovenské projekty  
na Midpointe

### s. 16 - 17

Suterén: Krok do tmy -  
neviditeľný zostih

### s. 18

Poza kino: Retrospektívna  
výstava Alexa Mlynárika

### s. 19

Poza kino:  
Vizuálne umenie v hudbe;  
hudba vo vizuálnom umení  
3. časť

### s. 20

Obal na DVD: Letný /  
Summer / Nyári Workshop  
MPhilms 2014  
Téma: MOC

# KINEČKO

číslo 23 / ročník 5 / december 2014 - január 2015 / cena 3 € / 78 Kč

Ja a direktor?  
To predsa nie je pre mňa.

(Fotohádku vymyslel director  
Bandač. Odpovede posielajte na  
kinecko@kinecko.com)

## editoriál

*I would love for the film people to be more cooperative with one another, to see the bigger picture and not just their film project of the moment. I also wish the market share of Slovak films to reach similar levels as local films in Poland or Denmark in a couple of years. In term of artistic achievements and festival successes, Slovak films that travelled in last years have mostly been first or second feature films. It would be great to now see ambitious films from experienced directors. Most importantly, I would like that reading the catalogue of Slovak films in preparation brings me far more excitement than consternation!*

MATTHEAU DARRAS o slovenskej kinematografii

Radšej vás milí čitatelia hneď v úvode upozorním, že tento editoriál bude tak trochu vianočný. Akosi prirodzene sa nám totiž v tomto období blížiacich sa sviatkov lásky a pokoja pritrafilo číslo Kinečka, ktoré by v citlivejšom čitateľovi mohlo vyvolať zdanie, že sme časopis zádrapčivý, neprajný, senzáciechtivý, či dokonca nevďačný. Prichádzame totiž s číslom, ktoré už vo svojom názve „osočujú“ slovenský film z toho, že akosi prešlapuje na mieste. Naopak, vianočný editoriál má ambíciu obmäkčiť citlivé srdce čitateľa a presvedčiť ho, že nám v skutočnosti o žiadne osočovanie nejde, aj keď:

- uverejňujeme rozhovor s Matthieuom Darrasom, ktorý prešlapujúc na svojej cudzinecko-domácej pozícii pozerá na podmienky v slovenskej kinematografii tak trochu kriticky a dovoľí si pár poznámok aj na účet slovenskej legislatívy a prerozdelenia finančnej podpory v audiovizii;
- vyťahujeme z archívov starý dokument, ktorý obviňuje Paľa Bielika, Jánošíka našej kinematografie, že v časoch svojej policajnej kariéry poriadne kohosi vyobšival pelendrekom;
- sme požiadali zahraničných filmových kritikov, aby úprimne zrecenzovali nové slovenské filmy a potom sme tieto kritiky publikovali, aj keď neboli zďaleka také pozitívne, ako recenzie v našich domácich médiách;

- náš redaktor hLuk si aspoň v Suteréne zakričal, čo si myslí o filme váženého režiséra Miloslava Luthera a dokonca radí potenciálnym scenáristom ako sa vyhnúť podobným chybám.

Okrem kritických názorov však v tomto Kinečku nájdete čitateľ, divák i tvorca aj veľa povzbudzujúceho. Napr. režisér Mišo Suchý (v rozhovore s bývalou šéfredaktorkou Film.sk Simonou Nótovou), ktorý sa nachádza v presne opačnej situácii vo vzťahu k slovenskej kinematografii (za láskou nepricestoval k nám, ale odsťahoval sa do USA), komentuje pokroky a počiny v našom filmárskom prostredí s veľkým obdivom a radosťou.

A aj my v skutočnosti vychádzame z presvedčenia, že slovenská kinematografia vyrástla za posledných 10 rokov na dospelú, čo znamená nielen možnosť vyletieť z rodinného hviezda a počesťovať si po svetových filmových festivaloch, ale rovnako zodpovednosť, schopnosť zniesť kritické hodnotenie nielen „na naše pomery“, ale vo svetovom kontexte, a aj trpezlivosť, pretože dospievanie trvá o čosi dlhšie než do okamihu, kým niekto dostane občianku alebo ocenenie na veľkom festivale. Pod prešlapovaním máme v skutočnosti na mysli moment, v ktorom sa slovenská kinematografia nachádza vo chvíli výrazného pokroku v porovnaní s prvým desaťročím samostatnosti, ale zatiaľ tiež istej nerozhodnosti, kam sa chce vlastne ďalej vydať. Samozrejme, že by sa rada vydala tým správnym smerom (o tom v Kinečku vôbec nepochybujeme), ale čo preto treba urobiť? Zapáčiť sa konečne slovenským divákovi. Ale čo chcú slovenskí diváci? Spravodlivo a efektívne prerozdelenie finančných prostriedkov. Kto však posúdi, kto je spravodlivý a kto nie? Aktívne sledovať dianie v slovenskej audiovizii a kritizovať ho. Ale čo ak svojou prehnanou kritikou oslabíme postavenie tohto už bez tak ohrozeného rezortu? Držať spolu a budovať spoločnú kinematografiu. Prečo práve ja, keď kolega si evidentne kope za seba na môj úkor? Názory sú rôzne a kinematografia prešlapuje. Možno je však také

prešlapovanie múdrejšie ako vrhnúť sa strmhlav niektorým z nesprávnych smerov...

Nenaplánovali sme si toto číslo ako odpoveď na diskusiu o korupcii v komisiách Audiovizuálneho fondu, ktorú tak nešťastne otvorila pani Vášáryová priamo v parlamente. Pripravovali sme ho od začiatku roka 2014 a jeho konceptom je priniesť „iný“ pohľad na slovenskú kinematografiu, či už je to pohľad zo zahraničia alebo oprášenie niektorých menej známych aspektov jej dejín. Ale ťažko by sme niekomu nahovárali, že synchronicita určitých udalostí nevyrastá zo spoločnej pôdy – rovnako pochybností, ako dôvery v otvorenosť partnerov v diskusii.

To, že v Kinečku radi diskutujeme už viete – v minulom roku sme zorganizovali niekoľko stretnutí s názvom *Podme hovoriť o...* ak si myslíte, že nastala tá správna chvíľa na ďalšie stretnutie filmárov, divákov a inštitúcií, zorganizujeme vám jedno *Podme hovoriť o...* ako vianočný darček pod jedličkou. Ak si to naozaj želáte, pošlite list Ježiškovi do Kinečka – podpísaný aspoň jedným filmárom, jedným divákom, členom rady AVF a jedným pánom Šmatlákom.

My mu ho odovzdáme.

EVA K





Matthieu Darras, zdroj: archív MD

# Hovoriť o divákoch je na Slovensku tabu

Rozhovor s Matthieuom Darrasom

Potom, čo sa v roku 2009 Matthieu Darras presťahoval do Bratislavy, ostro sleduje slovenskú kinematografiu. Spolupracuje s mnohými európskymi filmovými inštitútmi ako programový riaditeľ TorinoFilmLab. S Kinečkom sa podelil o svoje pocity zo súčasnej slovenskej kinematografie, a tiež prišiel s praktickými návrhmi ako situáciu zlepšiť.

**EK:** V roku 2014 sa na plátna slovenských kín dostalo rekordných 24 domácich titulov (vrátane koprodukcí). Čo pre teba toto číslo predstavuje?

**MD:** Produkcia filmov na Slovensku za posledných pár rokov dramaticky vzrástla. To je fakt. V porovnaní so situáciou, v akej slovenská kinematografia bola pred desiatimi rokmi, je zmena absolútne zásadná. Keď hovoríme o slovenských filmoch, nemali by sme na to zabúdať. No aký vplyv tých 24 filmov bude mať? Pokiaľ ide o podiel na trhu, ten tvorí maximálne 6 – 7 % všetkých predaných lístkov. Znamená to, že aj keď sa nakrúti viac slovenských filmov, zatiaľ to neznamená zvýšenú viditeľnosť slovenskej kinematografie. Slováci tento kvantitatívny nárast nevnímajú ako nárast výberu, rôznorodosti či kvality. S takouto situáciou by sa slovenské filmové prostredie, ktoré tvoria inštitúcie aj filmári, určite nemalo uspokojiť. Preto by sa podľa mňa slovenská kinematografia v blízkej budúcnosti mala v prvom rade zamerať na to, ako prilákať slovenských divákov a vybudovať s nimi vzťah založený na dôvere.

**EK:** Vždy však budú existovať filmy určené veľmi malému počtu divákov. Ich úspech sa nedá merať len počtom predaných lístkov...

**MD:** To je jasné, ale nemalo by to brániť diskusií, nastaveniu a definícii stratégií, ktoré umožnia lepší dosah na potenciálneho diváka. Hovoriť o divákoch na Slovensku je, zdá sa, trochu tabu. Stále tu funguje staromódna kategorizácia a často ma zarazí, koľko filmárov buď vôbec nemá predstavu, koho by teoreticky ich nový film mohol zaujímať, alebo sa uspokojí s pár stovkami skalných filmových fanúšikov siete ASFK. Filmoví diváci nie sú presne zafinancovaná skupina, ak sa človek posnaží, ich rady sa dajú rozšíriť. No nevravím, že je to jednoduché.

**EK:** Čo by si teda navrhol?

**MD:** Slovenský Audiovizuálny fond za posledných päť rokov veľa investoval do digitalizácie slovenských kín, čo je správne. Škoda, že od začiatku nebol nastavený mechanizmus, ktorý by túto podporu viazal na kvótu pre slovenské filmy v programe kín. Dočítal som sa, že Audiovizuálny fond nedávno navrhol, že kinám prispeje 1 eurom na každý predaný lístok na slovenský film. Zdá sa, že toto opatrenie ide správnym smerom, dôležité je, aby bolo ekonomicky udržateľné a realizovateľné a aby nemalo nežiaduce účinky. Slovenské filmy by sa mali premieňať preto, lebo ich ľudia chcú vidieť a nielen preto, že z toho prevádzkovatelia kín môžu ťažiť. Filmári by sa mali snažiť zvýšiť povedomie a záujem publika. Z medzinárodného hľadiska teraz slovenské filmy boxujú v oveľa vyššej hmotnostnej kategórii, samozrejme aj vďaka filmom samotným, ale z veľkej časti tiež pre trvalú a efektívnu podporu tímu zo Slovenského filmového ústavu. Čo keby existoval takýto tím aj pre podporu filmov doma? Ak existuje, výsledky jeho práce som nezaznamenal. Verím v integrovanú politiku podpory, ktorá by sa nemala opierať len o inštitúcie. Ľudia z filmu by mali pochopiť, že aj keď sú si konkurenciou, vzhľadom na

veľkosť trhu je výhodnejšie spolupracovať a podeliť sa o výhody spoločných aktivít. Nanešťastie štruktúra financovania filmov neprikladá dostatočný význam predchádzajúcim úspechom producentov a režisierov.

**EK:** Chceš povedať, že hodnotiace kritériá slovenského Audiovizuálneho fondu nie sú primerané?

**MD:** Zdá sa mi, akoby niektoré produkčné spoločnosti stále získavali vysoké príspevky bez ohľadu na chabé výsledky z minulosti. Nechcem rozduchávať polemiku, ale domnievam sa, že slovenské filmové prostredie je vo fáze, keď potrebuje konsolidáciu. Skutočne úspešní producenti a filmári by mali byť nejakým odmenení, nemali by byť nútení pri každom filme začínať od nuly. Napríklad by mohol existovať systém automatickej podpory pre ďalší projekt – peniaze na vývoj alebo výrobu – pre tých producentov a režisierov, ktorých filmy boli vybrané na najvýznamnejšie festivaly a/alebo mali úspech v slovenských kinách. Nie je to až taký bizarný nápad: „automatická podpora produkcie“ je schéma, ktorá vo Francúzsku funguje už roky a dosahuje dobré výsledky.

**EK:** Avšak rozpočet slovenského Audiovizuálneho fondu sa nemôže zvyšovať donekonečna...

**MD:** Isteže. Rozpočet slovenského Audiovizuálneho fondu, ani jeho vplyv, nemožno porovnávať so situáciou v Národnom centre kinematografie vo Francúzsku. Prvý má rozpočet 6 miliónov eur ročne, zatiaľ čo druhý 660 miliónov. Dokonca aj rozpočet Filmového inštitútu Dánska, krajiny, ktorá má približne rovnaký počet obyvateľov ako Slovensko, je desaťkrát vyšší. Napriek tomu je v slovenskom kontexte priestor na zlepšenie. Slovenský audiovizuálny fond funguje už päť rokov. Urobilo sa toho veľa, avšak možno nastal čas na podstatnú aktualizáciu činnosti a priorit, najmä v prípade štruktúry rozpočtu a rozhodovacích procesov. To, čo poviem, mnohých nepoteší, ale verím, že prioritou by viac nemalo byť produkovanie ďalších filmov. Práve naopak! Výsledky z roku 2014 dokazujú, že trh nie je schopný také množstvo filmov absorbovať, a aj to, že veľa filmov nie je dostatočne osobitných na to, aby dokázali prilákať divákov, či už vo väčšom alebo menšom počte. 77 % zdrojov slovenského Audiovizuálneho fondu je určených na produkciu. Toto číslo by sa bez problémov dalo zredukovať na 70 % (čo by stále predstavovalo vyššie percento ako vo väčšine ostatných európskych filmových fondov), pokiaľ by sa zlepšilo prerozdelenie, a ušetrených 7 % percent by sa investovalo napríklad do propagácie. V tejto chvíli je problém v tom, že na jednej strane sú alokácie fondu príliš rozdrobené (v roku 2013 získalo podporu 204 filmových projektov!) a na druhej strane priemerné filmy získavajú veľké granty v rôznych fázach výroby, akoby bol fond právne zaviazaný prispievať na ich dokončenie.

**EK:** Ako si vysvetľuješ túto nerovnováhu?

**MD:** Podľa mňa sa Audiovizuálny fond stále správa ako sociálny úrad – aspoň tak pôsobí. Za daný stav je zodpovedná

filmová komunita. Panuje tu kultúra práva na financie, čo podľa mňa nie je v poriadku. Obmedzuje to totiž víziu inštitúcie. Transparentnosť je potrebná, ale ako stratégia pre kultúrny priemysel nestačí. V súčasnosti to pokútnym vplyvom aj tak nezabráni. Systém odbornej komisie môže fungovať pri veľkých filmových priemysloch, napríklad v Nemecku, ale pre slovenské prostredie, kde je filmová obec veľmi malá, nie je vhodný. Vysoká miera odbornosti je oveľa relevantnejšia než pseudoreprezentatívny rozhodovací proces. Pre kinematografiu, ktoré produkujú okolo tučta filmov ročne, sa rozhodovací proces musí sústrediť medzi pár ľuďmi, aby sa docielila rozhodnosť, flexibilita, a vytvoril pocit zodpovednosti a autority. Samozrejme, je potrebné aj pravidelné hodnotenie. Preto má systém predstaviteľov filmových komisíi oveľa väčší potenciál. Je najvhodnejší na stanovenie striktných priorit, prístupenie k jednoznačným voľbám a jasné odmietnutie v prípade potreby. Taktiež umožňuje bezprostredne sledovať projekty, aktívne ich podporovať vo vývoji a prideľovať im primeranú podporu. Mohol by si slovenský Audiovizuálny fond dovoliť mať 2 či 3 takýchto filmových komisárov, ktorí by nutne nemuseli byť Slováci, a ktorí by do procesu priniesli závan čerstvého vzduchu? Myslím, že je to možné: v konečnom dôsledku, inštitúty v Estónsku, Chorvátsku, Írsku a mnohých ďalších krajinách tak tiež fungujú. Slovenská kinematografia naštastie má stabilný orgán financovania, vďaka čomu je tu priestor na využitie takýchto overených postupov. Fakt, že je inštitúcia mladá, jej dáva príležitosť byť pružnou a pravidelne hľadať nové cesty.

**EK:** Okrem zamerania na divákov, čo by podľa teba malo byť v budúcnosti prioritou slovenskej kinematografie?

**MD:** Slovenskí filmoví profesionáli sú dnes oveľa otvorenejší smerom do zahraničia (a to nielen do Českej republiky), než boli pred piatimi rokmi, keď som sem pricestoval. Je to pozitívny trend, ktorý podľa mňa treba ďalej podporovať. Pozrime sa, kde leží Slovensko na mape Európy: táto krajina jednoducho musí spolupracovať s koprodukčnými partnermi! Na medzinárodnej úrovni je slovenská kinematografia oveľa viditeľnejšia než kedykoľvek predtým a pár skúsených slovenských producentov sa už vonku etablovalo. Túto dynamiku treba využiť: filmoví profesionáli sa jej musia chopiť, dokiaľ trvá. Zahraniční producenti, ktorých by pred pár rokmi ani nenapadlo spolupracovať so Slováckmi, teraz majú záujem. Problémom je nedostatok technických zariadení, slabá infraštruktúra a svojím spôsobom obmedzený počet talentov. Ale Koliba je preč a práve teraz treba vymyslieť nové prostriedky do budúcnosti. Domnievam sa, že pre Audiovizuálny fond by bolo výhodné ešte viac zvýšiť rozpočtovú položku pre minoritné koprodukcie. Koprodukciami znamená spoluprácu slovenských talentov s kolegami zo zahraničia, čo pre nich predstavuje príležitosť zdokonaľiť sa v odbore. Rozvíjanie talentov je kľúčové, pokiaľ chce slovenská

kinematografia obstať v konkurencii, čiže byť atraktívna. Myslím si, že je potrebné investovať do technológií, výskumu a inovácií. Nehovorím o vybudovaní nového filmového štúdia na prilákanie filmových produkcií. V Európe už ich je aj tak priveľa! Je to ako s letiskami: vyrástli ako huby po daždi, aby prilákali Ryanair, a teraz zívajú prázdnotou. Obdobie veľkých, nákladných a neefektívnych projektov je za nami. Filmové inštitúty skôr podpora slovenských profesionálov, aby získali európske fondy ako napríklad Program pre výskum a inovácie „Horizon 2020“, určený špecifickým projektom s jasnou pridanou hodnotou. Ale možno by stálo za to vykonať podrobný prieskum, ktorý by identifikoval špecifické potreby filmovej komunity.

**EK:** Čo si myslíš o nedávno zavedenej politike stimulov?

**MD:** Myslíš vrátenie 20 % z oprávnených výdavkov? Ako to povedať... Keď som o tom čítal prvýkrát, myslel som, že je to vtip. Kto by už seriózne zvažoval investíciu vo výške 2 miliónov eur na Slovensku, aby získal iba 20 % späť? Potom som sa nad tým lepšie zamyslel a povedal som si, že pokiaľ takáto politika stimulov bola spustená, určite z toho nakoniec niekto bude mať prospech... Zhruba v tom istom čase vypracoval Holandský filmový fond podobnú schému, spoločnosť však musela investovať iba 100 000 eur, aby získala 30 % späť. To je určite oveľa atraktívnejšie. Vo vysokej konkurencii európskeho filmového priemyslu prichádzajú slovenské stimuly príliš neskoro a určite nebudú mať očakávaný účinok. Opäť si treba položiť otázku, aké ciele táto politika sleduje. Je načase to preskúmať.

**EK:** Čo praješ slovenskej kinematografii?

**MD:** To je ťažká otázka. Veľmi by som si priaľ, aby ľudia od filmu navzájom viac spolupracovali, aby videli širšie súvislosti a nielen svoj aktuálny filmový projekt. Taktiež by som bol rád, aby za pár rokov slovenské filmy dosiahli podobný podiel na trhu ako miestne filmy v Poľsku či v Dánsku. Pokiaľ ide o umelecké a festivalové úspechy, slovenské filmy, ktoré v uplynulých rokoch cestovali po svete, boli zväčša prvé a druhé hrané filmy. Bolo by skvelé teraz vidieť ambiciózne filmy skúsených režisierov. A čo je najdôležitejšie, chcel by som, aby som pri čítaní katalógu pripravovaných slovenských filmov zažíval viac vzrušenia než rozčarovania!

**EVA K**



záber z filmu Comeback

## CHÝBAJÚCI PRÍBEH

**Comeback**

r. Miro Remo, Slovensko, 2014

*Comeback*, prvý celovečerný dokumentárny film Mira Rema, slovenského filmára z L. A. (aspoň tak to uvádza na svojej oficiálnej webovej stránke), sa zameriava na dvoch recidivistov z najprísnejšieho slovenského väzenia v Ilave.

Film, ktorého nakrúcanie trvalo dva a pol roka, sleduje Zlatka a Miroslava, vychádzajúcich z väzenia v zhruba rovnakom čase, potom, čo druhýkrát sedeli. Od začiatku filmu si nerobia ilúzie, že by ostali vonku pridllho. No podľa slovenského trestného zákona sa tretíkrát človek von už nedostane.

A práve to je ústredná téma filmu: začarovaný kruh recidívy. Keď sa človek dostane do väzenia po prvý raz, aspoň v prípade zločinov, aké spáchali títo dvaja (Zlatko bol úverový podvodník a Miroslav spáchal závažný zločin napadnutia a lúpeže, čo sú síce závažné trestné činy, ale nič také, za čo by dostali doživotie), dúfajú, že keď sa dostanú von, veci sa na dobré obrátia. Avšak po tom, ako vo väzení strávili niekoľko rokov, najmä v rýchlom 21. storočí, čelia celkom novej situácii. Zohnať si prácu so záznamom v registri trestov je takmer nemožné, pokúšenie je veľa a ťažko sa im vyhnúť: drogy, alkohol a frustrácia z nedostatku peňazí ľahko zvedú k zločineckému životu. A ak vás znova chytiť, dostanete ako recidivista oveľa prísnejší trest.

Keď Remo a spoluscenárista Juro Šlauka spustili výskum vo väzení, v ktorom Remo pred pár rokmi nakrútil krátky film pre francúzsku produkčnú spoločnosť v rámci integračného projektu Európskej únie, väzni Zlatko a Miroslav boli ochotní spolupracovať.

Film začína vo väzení, sleduje ich každodenné aktivity, ich rozhovory o minulosti a nádejach do budúcnosti, aj keď tie nie sú práve najväčšie. V skutočnosti sa obaja skôr zmierili s myšlienkou, že sa z nejakého dôvodu vrátia aj tretí a posledný raz. Ale samozrejme, na pobyt na slobode, aj keď obmedzený, sa tešia. S niekým sa vyspia, riadne sa ožerú a/alebo nafetujú: „Heroín je kráľ, páni,“ hovorí Zlatko, keď hrá so spoluväzňami karty. A možno vymyslia spôsob, ako zarobiť peniaze, keď sa potvrdí, že prácu sa im zohnať nepodarí.

Zlatko a Miroslav sú tridsiatnici, Zlatko vyzerá mladšie. Postupne sa film zameriava skôr na neho. Pravdepodobne bolo jednoduchšie sledovať jeho, keďže sa mohol vrátiť k rodine. Na rozdiel od neho Miroslav nekomunikuje ani s matkou, ktorá ho raz udala. Jediný kontakt má s bratom, ktorý mu požičia peniaze na prenájom izby.

To filmu nepraje, pretože Miroslav je zaujímavejšia postava než Zlatko, ktorý však tiež má svoje silné scény: pije a fláka sa so svojím krčmovým kumpánom, plný sebalútosti sa svedká, buď v „úprimnosti“ alkoholického oparu, či novinárovi, ktorý s ním robí rozhovor.

Po mnohých dokumentoch s väzenskou tematikou pôsobí *Comeback* trochu redundantne, napriek sile, ktorú dokáže z protagonistov vytiahnuť. Veľký problém je, že Miroslav v istej chvíli z filmu jednoducho bez vysvetlenia zmizne, čo v divákovi zanechá pocit poloprázdna.

No najzásadnejším problémom je začiatok a koniec filmu. Obe scény, ktoré ohraničujú film, pozostávajú z extrémne detailného záberu na Zlatka, ktorý je v čudnej rozhádzanej izbe a v úvodnej scéne kričí: „Toto je horšie ako basa!“ Na konci si divák uvedomí, že Zlatko je konečne slobodný a že je tu úplne nový, pravdepodobne oveľa zaujímavejší príbeh, ktorý nebol nakrútený.

**VLADAN PETKOVIC**

Srbský korešpondent portálov Screen International a Cineuropa, programový riaditeľ festivalu Kratkofil a nerozlučný priateľ Kinečka.  
preklad: Dominika Girao

## Reálni ľudia ukrytí za klišé

**V tichu**

Zdeněk Jiráský, Slovensko/Česko, 2014

Druhý hraný film českého režiséra Zdeňka Jiráského *V tichu* je slovensko-česko-nemeckou koprodukciami. Premiéru mal v sekcii Zvláštne uvedenie na tohtoročnom karlovarskom filmovom festivale. Príbeh pojednáva o niekoľkých známych židovských hudobníkoch v strednej Európe v období 1938 – 1945.

Pôvodne malo ísť o dokumentárny film, ktorý mal stavať na výskume slovenskej muzikologičky Agáty Schindlerovej, sledujúcej osudy baletky Alice Flachovej, klaviristu a dirigenta Karola Elberta, skladateľa a riaditeľa dráždanskej činohry Arthura Chitza, klaviristky Edith Krausovej a vokálnej skupiny Comedian Harmonists. Tvorcovia sa však nakoniec rozhodli o týchto ľuďoch nakrútiť epický historický životopisný film a dospeli k elegantnému dobovému štýlovému dielu, z ktorého je však v konečnom dôsledku zbytočná romantizovaná rekonštrukcia.

Film *V tichu* je na začiatku čiernobiely, neskôr prechádza do sépie v scénach, ktoré predstavujú bezstarostné časy pred nacistickým útlakom, kde postavy radostne experimentujú s jazzom a opisujú, ako sú muzikanti pre ženy príťažliví. Toto všetko, rovnako ako aj celá vokálna časť zvuku pochádza z denníkov alebo listov hrdinov a je robená *voice-overom*. Vo filme nie sú dialógy ani rozprávač, ktorý by dej opisoval.

Udalosti sú zobrazené nepríjemne okatým spôsobom, ktorý je plný lacného symbolizmu a klišé, objavujúcich sa v takmer všetkých filmoch s tematikou holokaustu. Patrí medzi ne napríklad nastupovanie hudobníkov do vlakov, ktoré smerujú do koncentračných táborov, keď jednej z postáv spadnú na zem okuliare a pristúpi ich čížma nemeckého vojaka. Táto scéna je

prestrihaná zábermi na postavu ako diriguje orchester, ktorý hrá povznášajúcu klasickú skladbu.

Štandardnejší lyrický tróp predstavuje mladá Alice Flachová (cez vojnu dieťa, neskôr jedna z najvýznamnejších českých baletiek), ktorá sa pokúša zachovať si zdravý rozum tak, že tancuje v barakoch lágra, alebo Edith Kraus, ktorá hrá na otlčenom klavíri pre hlavnú bachárku ženského tábora (ktorá má presne taký výzor, na aký si diváci v prípade bachárov zvykli z mnohých iných filmov).

Klavír pôsobí ako dôležitý symbol v celom filme. Zatknutie Karola Elberta prebehne najočakávanejším možným spôsobom. Keď členovia Hlinkovej gardy vtrhnú do jeho meštianskeho bytu, vzdorne pokračuje v hre na klavíri, až kým zurvalá domobrana nevyhodí nástroj z okna.

Film je plný takýchto predramatizovaných scén, ktoré opisujú hrôzy holokaustu a hrdej duševnej a psychickej odolnosti židovských hudobníkov. Hudba je natoľko ohromujúca, že je nakoniec nadbytočná – nikdy neprestane znieť, takže v konečnom dôsledku sa zvukové pozadie takmer zmení na ticho, pretože divák je zvukom úplne zavalený.

To isté platí pre obraz: široké panoramatické zábery, zväčšené jazdy, švenky a intenzívne detaily zachycujú kontrast medzi romantickými prechádzkami zelenými lúkami a štýlovo oblečenými hudobníkmi v uliciach Prahy a následnou šedou, špinou a zablatenosťou väzenských vlakov a koncentračných táborov.

To všetko v sprievode pompézneho výberu textov z denníkov a listov postáv. Akoby scenárista/režisér naschvál vybral tie najfilozofickejšie a najromantickejšie úvahy (ktoré neposkytujú žiadne informácie), aby ešte viac posilnil dramatickosť, ktorá nemá ďaleko od pátosu a sentimentality.

Úporná snaha vydolovať z divákov emócie robí postavám z reálneho života medvediu službu. Ich osud je taký preromantizovaný, že vlastne stráca význam, a podľa textov *voice-overu* šlo o ľudí, ktorí strávili život milovaním, premýšľaním a utrpením, čo je jednoznačne príliš zjednodušená interpretácia postáv, akými boli židovskí hudobníci v strednej Európe počas druhej svetovej vojny.

*Summa summarum*: producenti a scenárista/režisér mali ostať pri pôvodnej myšlienke dokumentárneho filmu. Tak by sme sa možno niečo dozvedeli o reálnych ľuďoch, ktorých tento neznesiteľne umelý film ukryl za stereotypy a klišé.

**VLADAN PETKOVIC**

preklad: Dominika Girao

## Felvidék - horná zem

*I'm digging in the dirt  
To find the places I got hurt  
To open up the places I got hurt  
(Peter Gabriel)*

*Hrabem sa v zemi  
Chcem nájsť miesta, kde som trpel  
Odkryť, kde som trpel*

Pamätáte si videoklip Petra Gabriela „Digging in the dirt (Hrabem sa v zemi)“? Na tento skvost zlatého veku hudobných staníc som si spomenul počas prvých pár minút animovaného dokumentu FELVIDÉK – HORNÁ ZEM Vladislavy Plančíkovej. Zem je dôležitým prvkom tohto sociálno-historického rodinného portrétu.

Slovom „Felvidék“ sa označovala oblasť na severe Rakúsko-Uhorska, ktorá bola počas svojej existencie domovom viacerých etnických skupín, najmä Maďarov, Slovákov a Nemcov. Padom habsburskej monarchie po prvej svetovej vojne sa existencia konceptu multietnických štátov chýlila ku koncu. Agresívna etnická politika tretej ríše proti Československu a Poľsku od polovice tridsiatych rokov minulého storočia je len jedným z dôsledkov tejto posadnutosti prepojenia etnickej príslušnosti a národného štátu. Dokonca aj po devastujúcej druhej svetovej vojne sa víťazi na Postupimskej konferencii v 1945 rozhodli reštrukturalizovať obyvateľstvo strednej Európy podľa etníc.

Toto historické obdobie je podkladom Plančíkovej filmu, v ktorom sa pokúša rozuzliť posprietané vlákna svojej rodinnej histórie. Jej babička sa narodila v takzvanom Felvidéku, ale po druhej svetovej vojne tam už žiť nemohla. Jej rodina bola presídlená do Československa, konkrétne na slovenskú stranu, pretože boli etnickí Slováci. A táto babička požiadala svoju vnučku Vladislavu, aby jej doniesla trochu zeme z jej rodnej dediny v Maďarsku. Pocity straty, ktorý sa za týmto želaním skrýva, si len ťažko možno predstaviť. Ale nielen etnickí Slováci čelili presídľovaniu z povojnového Maďarska do Československa, bolo to aj naopak: etnickí Maďari, ktorí roky žili na Slovensku, boli nútení odísť za hranice do Maďarska. Tieto presuny boli mimoriadne radikálne, pretože etnickí Maďari boli vnímaní ako spojenci tretej ríše a mali byť z povojnovej československej spoločnosti celkom odstránení.

Úspechom Plančíkovej dokumentu je v prvom rade spôsob, akým spracúva osobný príbeh svojej babičky a jej stratenej maďarskej dediny do vtipného, empatickeho a celkovo pôsobivého dokumentu o presídľovaní obyvateľstva po druhej svetovej vojne. Prvých 15 minút sa venuje informáciám o etnickej situácii v danej oblasti a historickému vývoju. Je to samozrejme dôležité, ale v jej prípade aj veľmi zábavné, keďže používa animačnú techniku *stop-motion* – opäť si pripomeňme Petra Gabriela – aby tieto fakty predniesla. Farebné fazuľky, čo sa hýbu po mape z kamienkov, sú vlastne etnické skupiny v pohybe.

Ale ľudia nie sú fazuľky a Plančíková to vie. Vo filme neobmedzuje príbeh nútenej migrácie na suché štatistiky, ale pridáva rovnaké množstvo emocionálnych prvkov. Prepletá neformálne časti s rozhovormi so svedkami doby, ktorí v tom čase boli deti alebo mladí. V týchto veľmi emotívnych sekvenciách je trauma z vyhostenia veľmi konkrétna a evidentne dlhotrvajúca. Rozhovory zo súčasnosti sú sprevádzané úryvkami z denníka, ktorý si písal muž počas transferu, čo divákovi umožní až desivým spôsobom pochopiť obdobie, keď táto pretrvávajúca emocionálna bolesť začala.

Nakoľko toto pomerne krátke historické obdobie ovplyvňuje dnešnú spoločnosť Plančíková ilustruje štvrtým naračným pilierom: diskusiu medzi ľuďmi, ktorí sú zrejme režisérkine priatelia, majú okolo 25 – 30 rokov a sú zo Slovenska. Otvorene hovoria o svojich rozličných etnických pôvodoch a o tom, ako tieto ovplyvňujú ich identitu. Cítia sa ako Slováci, Maďari, či niečo medzi tým? Emocionálna bolesť možno s výmenou generácií ubrala na sile, ale stále sa vznáša nad stolom ako šum na pozadí.

Paráže s rozhovormi sú ilustrované animovanými sekvenciami. Tie sú srdcom FELVIDÉKU, jednotlivé časti dokumentu vizuálne stmelujú. Filmu umožňujú získať odstup od bezútešných historických faktov a odľahčujú ho v hravom a trochu morbidnom animovanom svete. Istým spôsobom animácia pripomína pocit z detstva, keď sme sa hrabali v zemi a dúfali, že nájdeme poklad a namiesto toho sme natrafili na nečakané, hnusné, odporne a neidentifikovateľné veci – lesklé kamienky, červíky, rozbité hračky a veľa vrstiev hliny. Zdá sa, že tento pocit je rovnaký aj pri hrabaní sa v histórii, tak ako to urobila Vladislava Plančíková v tomto výnimočnom historickom dokumente.

**JENS GEIGER**

Nemecký filmový kritik a programový dramaturg Medzinárodného filmového festivalu v Hamburgu.  
preklad: Dominika Girao

# Deti

Deti

r. Jaro Vojtek, Slovensko, 2014

Vianoce sa blížia a tlak rastie. Nielen pre darčeky, ale aj vzhľadom na to, že rodina očakáva návštevu. Koľko dní sa dá stráviť v rodičovskom dome, kde vás opäť tlačia do roly dieťaťa?

Pobyt s rodinou určite môže byť príjemný a vrúcny, ale aj bolestivý. Môže s nami zamávať a nemilosrdne otriasť základmi našej identity. A práve toto puto sa nedá tak ľahko prerhnúť. Jedinou nádejou sviatkov je, aby sa v ničom nepodobali na scény z poviedkového filmu DETI, hraného debutu Jara Vojteka, v ktorom predstavuje štyri pomerne dysfunkčné rodiny.

Prvá poviedka „Syn“, sa zaoberá komunikačnou bariérou medzi otcom a jeho autistickým predpubertálnym synom. Chlapec sa nedokáže nijakým spôsobom vyjadrovať a táto situácia otca vedie k otázke, či má rodičovská láska hranice. Je zjavné, že celá rodina už nejaký čas veľmi nekomunikuje. Syn nie je jediný, kto mlčí. Aj medzi rodičmi sotva padne chladné slovo. Po niekoľkých scénach, ktoré predstavujú ich vyčerpávajúci každodenný život, sa otec, ktorý sa so synom vydá na výlet, na záver opýta najzákladnejšiu otázku, akú rodič môže položiť: Máš ma rád? Chlapec, samozrejme, mlčí.

Zatiaľ čo tento otec sa nedokáže synovi priblížiť, protagonistu druhej poviedky „Maratón“ sa túži vrátiť k žene a synovi. Vzhľadom na to, že sedí vo väzení v akomsi ďalekom zapadákovke, je jeho pranie pomerne ambiciózne. Avšak keď medzi väzňami vypukne vzbura, uchopí sa šance a z dobre stráženého väzenia utečie. Hoci jeho žena a syn jeho návrat práve neočakávajú, podarí sa mu zažiť pár hodín rodinného života. Čoskoro sa im do spálne dovalí polícia a otecka, ktorého udal jeho vlastný brat, odvedie.

To, že rodina nie je vždy len bezpečným prístavom dokazuje aj tretia poviedka, ktorá sa volá „Kanárik“. Tento vtáčik je jediný skutočný priateľ, ktorého dospievajúci hrdina má. Priateľ jeho matky je násilný opilec, matke na potrebách svojho syna vôbec nezáleží, ostáva mu tak len žltá guľôčka peria. Jedného dňa sa chlapec aj s vtáčikom ocitnú na súťaži, kde sa majú hodnotiť (neexistujúce) spevacke schopnosti vtáka. Keď sa vracajú domov k zúrivému budúcemu otčimovi, chlapec je zrazu bez vtáčika a rozhodne sa tiež oslobodiť.

V poslednej poviedke „Otec“ sledujeme situáciu umierajúceho otca, ktorého dcéra práve zistila, že ju manžel podvádza. Na túto zničujúcu pravdu reaguje tak, že nechá syna samého a opije sa. Keď sa neskôr dozvie, že otec stráca sily a chce sa zabíť, zoberie ho z nemocnice a vezme ho na posledný výlet k Čiernemu moru. Záver je pútavo absurdný, keď žena asistuje pri otcovej samovražde – vypraví ho na more na žltej nafukovačke.

Posledná scéna je jedným zo vzácnych okamihov, keď diváci DETI pocítia úľavu od ťažoby a pochmúrnosti. Viac výstredností typu nafukovačka by v celom filme vytvorilo tón lakonickej absurdity, viac by ho zafarbilo – a publiku by umožnilo dýchať. Väčšinou totiž DETI malujú čiernu až beznádejnú víziu rodiny. Medzi stratenými dušami, ktoré film zobrazuje, sa zriedkakedy vyskytne moment blízkosti či tepla domova. Na dôvažok film ostáva na povrchu, najmä pokiaľ ide o motiváciu postáv. Prečo sa v „Kanárikovi“ matka nesnaží ochrániť syna pred násilným otčimom? A čo otec, ktorý v „Maratóne“ celé dni beží? Robí to len preto, aby sa mohol vyspať so svojou ženou? Ak neexistujú náznaky možných odpovedí na tieto otázky, je pre publikum veľmi náročné sa k postavám emočne pripútať. Výsledkom sú relatívne povrchné portréty dysfunkčných rodín, ktoré spolu nekomunikujú.

Štyri poviedky spája hlavne spoločná téma, aj podobný vzorec správania protagonistov vzhľadom na rodinnú dynamiku: utekajú. Utekajú od príbuzných alebo k nim, utekajú spolu, aby sa opäť rozdelili. Otázka blízkosti a vzdialenosti v rodinných záležitostiach je zaujímavá a mohla poslúžiť ako silné prepojenie motívov jednotlivých kapitol. V konečnom dôsledku, to je jadro emočnej ambivalentnosti rodiny, s čím sa stotožní snád každý. Najmä keď Vianoce sú už za dverami.

## JENS GEIGER

Nemecký filmový kritik a programový dramaturg Medzinárodného filmového festivalu v Hamburgu.  
preklad: Dominika Girao



Záber z filmu *Mój pes killer*

## Temná a ponurá, avšak neefektívna sociálna kritika dnešného Slovenska

Mój pes killer

r. Mira Fornayová, CZ-SK, 2013

*Mój pes Killer*, slovensko-česká koprodukcia, víťaz mnohých ocenení na medzinárodných filmových festivaloch a tiež minuloročný slovenský kandidát na Oscara v kategórii Najlepší cudzojazyčný film a na Európsku filmovú cenu, je druhým hraným filmom režisérky a scenáristky Miry Fornayovej. Podobne ako pri jej debute *Líštičky*, ktorý mal premiéru v sekcii Týždeň medzinárodnej kritiky na filmovom festivale v Benátkach 2009, bola reakcia slovenského publika pomerne chladná, napriek už zmienenému medzinárodnému úspechu.

Zdalo by sa, že Fornay má recept na úspech, ktorý je dostatočne atraktívny pre medzinárodné publikum a filmové poroty, ale na domácom trhu a pred kritikmi sa jej stále nedarí.

V priebehu jedného dňa film sleduje Mareka, osemnásťročného nevýrazného skinheada so zadumaným výzorom, ktorý žije s otcom a stará sa mu o vinohrad, ak práve netrénuje svojho bulteriéra Killera. Marek má pred sebou úlohu: robiť poslička medzi svojimi odlúčenými rodičmi, ktorí žijú na opačných stranách slovensko-moravskej hranice. Od matky, ktorá jeho aj otcu opustila kvôli rómskemu milencovi, má získať podpis na akési dokumenty. Marek nielenže vyrastal bez matky, ale dlhý čas bol pod vplyvom skinheadov. Konfrontuje odcudzenú matku a malého nevlastného brata, ktorý sa s ním zúfalo snaží skamarátiť. Medzitým sa kvázi skinhead surovo háda so svojimi vyholenými kumpánmi, ktorí ho obvinia, že má brata cigána, čo by znamenalo, že nebude môcť byť trvalým členom radikálneho gangu. Tragédiu sa už nedá vyhnúť...

Štýl rozprávania filmu *Mój pes Killer* je rozbitý a nesúvislý, využíva fragmentárnu formu plnú odbočiek a drobných epizód, no nemá koherentnú hlavnú zápletku. Rasizmus tu v skutočnosti nie je produktom ideológie, ale skôr zmesou hanby, pomsty a nefunkčnej rodiny, je to vedľajšia téma, ktorá tvorí pozadie príbehu a funguje tiež ako rámec hlavnej zápletky. Netolerantnosť voči rómskej menšine je tu použitá skôr stereotypne a povrchno a zakrýva protagonistovu skutočnú osobnú drámu, traumu a túžbu po pomste. Ďalšou hlavnou témou je dysfunkčná rodina, ktorá nie je zobrazená len prostredníctvom zjavnej neprítomnosti matky pri Marekovej výchove, ale aj neustálymi hádkami s jeho násilníckym otcom. Matkino unáhlené rozhodnutie utiecť s milencom rodinu rozbiť, väzby sú narušené a neobnoviteľné a Marek je poznačený na celý život. Fakt, že dej sa odohráva v priebehu jedného dňa, režisérka dáva možnosť pokúsiť sa vykresliť sociálne napätie na prípade jednej rozvrätej rodiny. Killer vo väčšine deja nie je prítomný, čo zanecháva prázdne miesto, ktoré medziľudské väzby nedokážu uspokojivo zaplniť. Zvíra slúži výlučne ako prostriedok na posun deja, aj keď Marek sa ako postava prebúda len vtedy, keď je s Killerom. Väčšina rozhovorov sa odohráva mimo záberu, čím sa len posilňuje Marekova izolácia.

Pokiaľ ide o technologickú stránku, roztraseaná ručná kamera, ktorá Mareka detailne sleduje, sa mieša s úmernými a zbytočne natiahnutými, trpezlivosť testujúcimi zábermi a scénami, v snahe držať sa európskej nezávislej kinematografie a štýlu cinéma vérité. Herci, neprofesionáli, „profesionálne“ hrajú svoje tlmene napísané roly. V skutočnosti Fornay pracuje so skinheadmi z regiónu a aj keď nejde o dokument, ich prítomnosť filmu dodáva na autenticite.

*Mój pes Killer* sa stavia k problematike rasizmu z lokálnej perspektívy, naznačuje tak aktuálny sociálny neuduh súčasného Slovenska. Fornayovej rozhodnutie nakrútiť film o rasovom napätí vo svojej rodnej krajine je určite chvályhodné, rovnako ako fakt, že preukazuje estetickú kontrolu, ktorá sa ľahko môže javiť umeleckú a kreatívnu odvahu. No nestačí to na to, aby bol film „pozerateľný“. Nakoniec *Mój pes Killer* testuje diváku trpezlivosť bez toho, aby prinášal silný a vecný postoj. Skôr spočíva na pasívnom vykreslení sociálneho problému, ktorý bol v histórii kinematografie zobrazený už veľakrát a jednoznačne lepšie. Fornayovej slúži ku cti, že svoju krajinu umiestňuje na mapu informovaním a pripomínaním tejto problematiky ako univerzálneho a zároveň lokálneho problému. Ponurý, temný a decentne zvládnutý *Mój pes Killer* v žiadnom prípade nie je špeciálne strhujúci ani poučný.

## TARA KARAJICA

Nezávislá filmová kritička prispievajúca do magazínov Tess Magazin, Festivalists, Indiewire, Screen International a ďalších vrátane vlastného blogu. Šéfredaktorka CINEmagazínu, jediného filmového časopisu v Srbsku a členka Criticwire a International Cinephile Society.  
preklad: Dominika Girao

# Slovenský film optikou americkej skúsenosti

Slovenský dokumentarista Mišo Suchý (MS) v roku 1988 odišiel do Ameriky za láskou. Dnes žije v Syrakúzach v štáte New York a je to už dvadsaťpäť rokov, čo túto životnú skúsenosť tematizuje vo všetkých svojich filmoch.



Mišo Suchý, foto: Miro Nôta

Na otázku, či je väzba na vlastnú krajinu silnejšia, keď z nej človek odíde, odpovedá jednoznačne: „V cudzom prostredí si človek viac uvedomí, aké je dôležité, odkiaľ je a kde vyrastal.“ Vo svojom poslednom krátkom filme *Návraty/Returns* z poviedkového filmu *Slovensko 2.0* však akoby tému hľadania vlastnej identity a domova zavíril. Zároveň sa v ňom prebúdzajú túžba porozumieť lepšie dokumentárnemu filmu na Slovensku. Je to pochopiteľné, jeho pohľad na slovenskú kinematografiu delí veľkosť oceánu.

## Doma aj v cudzine

**SN:** V USA žijete už viac ako dvadsaťpäť rokov, no ste slovenský filmár a nikdy ním neprestanete byť. Dokážete sa pozeráť na slovenskú kinematografiu „zvonka“, keď ste jej súčasťou?

**MS:** Asi áno.

**SN:** Nakolko je slovenský film súčasťou vašej reality?

**MS:** Keď mám možnosť, pozerám slovenské filmy. Na Slovensku sa snažím ísť na premietania, v Amerike často pozerám filmy aj cez internet. Žiaľ, je veľa slovenských filmov, ktoré som zatiaľ nemal možnosť vidieť, napríklad *Felvidék – Horná zem* Vladislavy Plančíkovej, *Môj pes Killer* Miry Fornayovej, *Cigán* Martina Šulka, nedávny film Martina Štrbu *Vlna vs. breh*, *Hrana* – 4 filmy o Marekovi Brezovskom Patrika Lančariča a mnoho ďalších. Moja znalosť slovenských filmov je preto veľmi nesúrodá. Mnohé mám možnosť vidieť, až keď vyjdú na DVD. Takýmto spôsobom som len nedávno videl *Dom Zuzany Liovej* a *Zázrak* Juraja Lehotského. Obidva filmy na mňa urobili veľký dojem. Nedávno som cez internet videl aj *Comeback* Mira Rema (ďakujem, Miro), ktorý je v mnohých smeroch veľmi pozoruhodný. Veľmi dôležitá je pre mňa aj priama spolupráca s filmármi, ako sú Mário Homolka a Marek Šulík a dobre sa mi spolupracovalo aj s MPhilms Mátyása Priklera. Veľmi si tiež cením možnosť spolupracovať s ľuďmi, ako je Martin Burlas.

**SN:** Považujete sa za slovenského exilového filmára? Významný filmový publicista Pavel Branko vás v jednom zo svojich zásadných textov o slovenskej dokumentárnej tvorbe deväťdesiatych rokov nazval exterritoriálnym dokumentaristom...

**MS:** Osobne sa nikam nezaraďujem. Z Bratislavy som do USA odišiel preto, lebo som sa zamiloval do Američanky Lidky, potom som mal určitý čas problém vrátiť sa domov, do Bratislavy. Moje filmy, napríklad *O psoch a ľuďoch* alebo *Home Movie – domáce kinečko o dome a domove* reflektujú, aké to bolo ocitnúť sa v cudzine, mimo domu. Film *Home Movie* získal Igrica „za úprimnú výpoveď a citlivé stvárnenie osudov emigrantov“.

**SN:** S vašou tvorbou sa diváci na Slovensku mali možnosť naposledy stretnúť v poviedkovom filme *Slovensko 2.0*. Čo pre vás znamenala možnosť byť súčasťou filmu o Slovensku za posledných dvadsať rokov?

**MS:** Bola to pre mňa pocta, výzva a zároveň aj možnosť stretnúť mladších filmárov, ktorých som osobne predtým nepoznal. V krátkej poviedke *Návraty/Returns*, ktorá mala formu akejsi oneskorenej „cody“ k trom predchádzajúcim filmom „domáckej trilógie“ (*Home*

*Movie*, *Virtuálna stará mama*, *Krátky film pre Lidku*), som sa snažil sformulovať a zachytiť pocit, že niekedy návrat domov môže byť ťažší než samotný odchod. Veľa pre mňa znamenalo, že premiéru projektu *Slovensko 2.0* osobne uviedol práve Pavel Branko.

**SN:** V tejto poviedke sa ako takmer v celej vašej tvorbe zaoberáte otázkou vlastnej identity, koreňov a domova, no po prvýkrát formulujete nahlas poznanie, že doma sa už cítite niekde inde ako na Slovensku („Čím viac sa vraciam naspäť, domov na Slovensko, tým viac si uvedomujem, že doma som nateraz už asi niekde inde.“). Aký váš osobný pocit sa v tejto vete skrýva?

**MS:** Smútok.

## Dokumentárna hra s realitou

**SN:** Keď sledujete súčasné slovenské filmy, je vám Slovensko známe prostredníctvom obrazu, ktorý ukazujú? Čo hovoria o slovenskej krajine a jej ľuďoch? Čo je pre vás nové?

**MS:** Nedokážem na túto otázku dobre odpovedať, pretože môj prehľad súčasnej slovenskej kinematografie je veľmi nekompletný. Ale filmy *Dom Zuzany Liovej*, *Ďakujem, dobre* Mátyása Priklera, *Až do mesta Aš* Ivety Grófovej alebo predtým *Krajinka* Martina Šulka idú mnohokrát „pod kožu“. Veľmi silné je v nich zobrazovanie každodennosti, ktorú často nechceme vidieť. Do živého „zatínajú“ aj dokumentárne filmy *Od Fica do Fica*, *Kauza Cervanová*, *Miluj blízkeho svojho*, *Slepé lásky*, *Osadné*, *Ako sa varia dejiny*, *O Soni a jej rodine*, *Nový život*, *Hrana*, *Zvonky šťastia*, *Comeback...* Na Slovensku vznikajú veľmi dobré dokumentárne filmy, nie všetky sa tu dajú vymenovať a nie všetky som mal možnosť vidieť. Pre mňa je nové najmä to, že dokumentárne filmy na Slovensku majú teraz väčšinou celovečernú dĺžku, čím sa mení aj spôsob rozprávania. Mnohým to veľmi prospieva. Koncom minulého roka som si kúpil 2DVD so súčasnými slovenskými animovanými filmami *Virvar*. Bol to ozajstný vianočný darček, z ktorého som mal veľkú radosť. Ďakujem Ivana Laučiková! Teraz týmito filmami „bombardujem“ svojich študentov v Amerike.

**SN:** Čím je slovenský film špecifický? Ako by ste ho charakterizovali, ovplyvnený viac ako dvadsaťročnou americkou skúsenosťou? Ako zmenila optika americkej skúsenosti váš pohľad na slovenský film?

**MS:** Slovenský film je veľmi rôznorodý a nedá sa zaškatuľkovať. Rozdiel medzi magickou *Záhradou* Martina Šulka a neo-neorealistickým *Ďakujem, dobre* Mátyása Priklera je veľký. Aj slovenská kinematografia sa ako väčšina kinematografií viaže najmä na vlastný kultúrny kontext, i keď si požičiava aj z iných. Slovenský dokumentárny film je veľmi zaujímavý aj v tom ako kombinuje hrané a nehrané prvky, a takisto ako sa dokáže „hrať“ s realitou. V tomto je veľký „hráč“ Peter Kerekes. Optika americkej skúsenosti zmenila môj pohľad na slovenský film v tom, že ho mam čoraz radšej.

**SN:** Vyučujete na Univerzite v Syrakúzach. Premietate vašim študentom slovenské filmy? Rozumejú im, keď vyrastali v úplne inej kultúre bez obmedzenia slobody prejavu?

**MS:** Kedysi som učil kurz *Cinemas of Other*

*Europe*<sup>3</sup> (Kinematografie inej Európy).

Študentom som premietal filmy z východnej a strednej Európy, ktoré sa nakrúcali v situácii, keď bola filmová tvorba pod ideologickou kontrolou „štátu“, no i napriek tomu vznikli výrazné autorské filmové diela. Kurz som uviedol citátom z textu fotografa Paula Grahama, ktorý hovorí o tom, ako represívna sociálna situácia môže viesť k metaforickému vyjadrovaniu.<sup>4</sup> Ako prvý film som študentom v tomto kurze premietol *Koninu* Mária Homolku s otázkou, či tento film je naozaj iba o živote dostihového koňa. Zo slovenských filmov som premietal ešte filmy Dušana Hanáka, neskôr aj Petra Kerekesa. Aj keď mladým Američanom nebol väčšinou známy kontext vzniku týchto filmov a neboli ani zvyknutí na iný spôsob filmového rozprávania, tieto filmy rezonovali, pretože vyvolávajú autentické emócie.

**SN:** Na Slovensku ste v roku 2011 mali masterclass na festivale DOC.sk v Košiciach, tento rok ste viedli workshop MPhilms na tému video a experimentálny film v Banskej Štiavnici. Zúčastnili sa ho mladí Slováci a Európania. V čom bol ich prístup iný ako u amerických študentov? Líšia sa mladí ľudia v tom, ako chcú zobrazovať realitu, keď pochádzajú z iných spoločenských prostredí?

**MS:** Americkí študenti, najmä tí mladší a neskúsení, často stotožňujú film s komerčnou hollywoodskou produkciou, starší a rozhladenejší študenti majú záujem o nezávislú tvorbu (*independent cinema*), experimentálne filmy, kinematografiu mimo mainstreamu. Pre Američanov je dôležitý dramatický príbeh, ktorý je pre Európanov omnoho voľnejší. Tam, kde Američania hľadajú odpovede, Európania sa snažia sformulovať otázky, i keď toto sú nie veľmi presné zovšeobecnenia. Dnešný svet, aj ten filmový, je čoraz globálnejší. Keď som viedol tvorivú dielňu v Banskej Štiavnici, ktorú spomínate v otázke, milou iróniou tejto situácie bolo, že som na Slovensku učil film po anglicky.

## Osobné filmy neznamená „malé“

**SN:** Na tlačovej konferencii k filmu *Slovensko 2.0* ste povedali, že „slovenský film je vitálny“. V čom vidíte jeho vitalitu? A ktorí súčasní tvorcovia ju podľa vás reprezentujú?

**MS:** Vitalita slovenského filmu spočíva v tom, že nerezignoval na možnosti kinematografie reflektovať spoločenskú situáciu! Film sa vníma ako súčasť spoločenského diskurzu a reflexie, a nielen ako forma zábavy či komerčná komodita. Je veľmi dôležité, aby sa Audiovizuálny fond „nebál“ podporovať projekty mladých tvorcov i riskantné autorské projekty. Takisto je veľmi potrebné, aby sa televízia na Slovensku neuzatvárala sama do seba, ale aby bola otvorená a schopná efektívne spolupracovať s externým prostredím.

**SN:** Máme na Slovensku v súčasnosti filmárov, ktorí tak osobne ako vy odhaľujú bytostné otázky vlastného života? Nakolko je to dôležité pre kvalitu filmu?

**MS:** Napriek tomu, že film *Zuzany Piussi Od Fica do Fica* je občiansko-angažovaný, výnimočný je najmä v tom, aký je veľmi osobný („*Tento film som začala robiť zo zúfalstva...*“). Veľmi si vážim Zuzanin prístup, ktorý zosobňuje to najlepšie, čomu sa hovorí „nezávislá tvorba“.

Je zaujímavé, ako tento film, ktorý sa najskôr nedostal do kín, pomohol na Slovensku vytvoriť priestor pre prezentáciu filmov cez internet. Veľmi fajn je krátky desaťminútový introspektívny *Autoportrét*<sup>5</sup> Martina Kollára. Je dôležité, aby vznikali takéto „malé“ osobné filmy, ktoré vôbec nie sú „malé“. Film Kataríny Kerekesovej *Kamene* je tiež veľmi osobný a zároveň ide o osobitý film o konfrontácii ženského sveta s mužským, ktorý má zaujímavú formu animovaného muzikálu.

**SN:** Myslíte si, že čím je film osobnejší, tým je dokumentárnejší?

**MS:** Snažím sa nerozdeľovať filmy na dokumentárne a hrané. Sú filmy zaujímavé a nezaujímavé, filmy, ktoré ma oslovia a ktoré mi nič nehovoria. Môj osobný prístup k veciam do značnej miery ovplyvňuje to, kto som a ako vnímam svet okolo seba, a tiež moja situácia – pracujem s tým, čo mám k dispozícii. Zaujímavé filmíky sa dajú nakrútiť aj na iPhone, urobiť z fotografií a podobne.

**SN:** Nedávno ste sa vyjadrili, že uvažujete nakrútiť príbeh dokumentárneho filmu na Slovensku, lebo mu chcete lepšie porozumieť. Aká vnútorná otázka vás motivuje urobiť práve film na túto tému?

**MS:** Zaujímam ma, ako sa zmenil dokumentárny film na Slovensku po zrušení štátneho monopolu na výrobu filmu, keď začali byť k dispozícii digitálne technológie a keď sa formovalo prostredie, v ktorom dokumentaristi nakrúcajú a produkujú vlastné autorské filmy. Avšak môj prvý krok viedol za mojimi bývalými pedagógmi z VŠMU. V Bratislave som navštívil Marcelu Plítkovú, v Prahe Alexandra Strelingera. Žiaľ, stretnutie s Martinom Slivkom, to sú už len spomienky na „Tatka Slítku“. Keď sa ho opýtali, ako sa má, namiesto obligátneho „ďakujem, dobre“ odpovedal často: „... no..., mali sme sa aj lepšie a nechválili sme sa tým“.

## SIMONA NÔTOVÁ

- 1 „Coda“ označuje v hudbe zvláštnu samostatnú časť skladby, ktorá sa hrá len raz v úplnom závere, ide o zvláštny koniec skladby, „bodku na záver“ – pozn. aut.
- 2 Označenie Neo-Neo Realism pochádza od amerického filmového kritika A. O. Scotta: [www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html?pagewanted=all&r=0](http://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html?pagewanted=all&r=0)
- 3 Názov *Other Europe* pochádza od francúzskeho, pôvodom českého politológa, historika a špecialistu na strednú a východnú Európu Jacquesa Rupnika z knihy *The Other Europe*.
- 4 Graham Paul: *Empty Heaven*, Scalo Publishers, Zürich, 1995: „... I was looking at a lot of art that came from repressive situations – both historical and recent, such as that from the old communist block, where artists could not speak directly about their topics, so they developed a language which had a simple surface meaning and a subtler code of symbol, metaphor, and allusion; an alternative iconography that spoke about that which you could not directly name. When you realize this is possible, it is quite liberating, you can use photography to visualize the invisible, to create an iconography beyond that of the surface. ...“
- 5 *Autoportrét* (r. Martin Kollár, 2012) – dokumentárny film z cyklu *Fotografi*: <http://vimeo.com/54522976> (10 min. verzia)

## Letný / Summer / Nyári Workshop MPhilms 2014

Téma: MOC

„Pod' sem Slavo! Pod' sem! Čo sa nezmestíš do kože? Pozbieraj topánky a daj ich na miesto!“ Hemžiaci a smejúce sa deti rôzneho veku, krik a vravu utíši záber na stôl. Na jeho boku sedí žena. Žena, čo riadi celý dom. „Ako sa máš mama?“, ozve sa zrazu tíško spoza kamery. „Dobre,“ vzdychne si mama. A začína sa citlivé rozprávanie rómskej matky, ktorá vychováva 13 detí. Svojich aj osvojených.

Tvor, autorka: Katarína Gažíková

Krátky dokumentárny film *Ako sa máš, mama?* vytvorila Lenka Hadarová, jedna z 25 mladých účastníkov Letného workshopu MPhilms 2014, ktorý sa uskutočnil od 28. júla do 10. augusta 2014 v Banskej Štiavnici.

Počas 2 kreatívnych letných týždňov vytvorilo 25 účastníkov na 4 workshopoch 15 krátkych filmov, 6 performancií a 81 autorských fotografií na tému MOC. Účastníci boli zo 6 krajín – Česka, Maďarska, Poľska, Rumunska, Ukrajiny a Slovenska.

Vývrcholením bolo premiérové uvedenie diel 8. augusta 2014 na Letnom filmovom seminári 4 živly, ktorý je dlhoročným hlavným partnerom workshopu a ktorý bol tento rok celý sústredený okolo témy moci.

„Účastníci nemusia byť študentmi umeleckých škôl a náš workshop je teda pre nich často výnimočnou možnosťou získať profesionálnu skúsenosť, ktorá sa môže stať východiskom ich ďalších vlastných aktivít či budúceho štúdia,“ hovoria autori a producenti projektu, scenárista Marek Leščák a režisér a producent Mátyás Prikler.

### Opíšte trápne momenty!

Pre vysoký záujem sa rovnako ako v minulom roku otvorili dva workshopy orientované na film a video.

Jeden z filmových workshopov viedli filmári Róbert Lakatos, ktorý bol zodpovedný najmä za režisérsku prácu, a Arthur Bálint, ktorý sa zaoberal najmä prácou s kamerou a strihom.

Úvodná úloha znela: Opíšte momenty, v ktorých sa cítite zahanbene alebo trápne. Prečo? Aby sme odhalili svoje skutočné pocity a emócie vo vzťahu k nejakému subjektu moci. Práve toto bol nosný kameň, z ktorého každý účastník staval príbeh svojho krátkeho filmového debutu.

Cieľom totiž bolo vytvoriť spoza kamery realistický príbeh. Po prvých prípravných dňoch spustili účastníci pod vedením lektorov samotné nakrúcanie. Vďaka možnosti použiť kvalitnú zvukovú techniku sa mohli zamerať aj na realistické príbehy a ich zobrazenie. Vzhľadom na náročnosť spracúvaných tém považovali lektori za dôležité rozdeliť pozornosť zvlášť na prácu s kamerou a na samotnú réžiu filmu s ohľadom na priority jednotlivých účastníkov.

### iPhonový dokument o Ukrajine

Mišo Suchý, slovenský dokumentarista žijúci už viac ako dve desaťročia v Spojených štátoch amerických, sa v rámci svojho workshopu zameriaval na experimentálny film a video. Jeho cieľom bolo predstaviť účastníkom film ako médium, ktoré dnes dokáže byť nezávislé od produkčných podmienok – teda, dá sa vyrobiť aj za minimum prostriedkov.

Viaceri z účastníkov hľadali príbeh pre svoje krátke filmy v miestnych komunitách, aj preto vyznievajú snímky autenticky – napríklad *Eva Eva Lucia* Jany Mačkovej či *Ako sa máš, mama?* Lenky Hadarovej. Súčasne je v nich cítiť dokumentaristický rukopis a vedenie lektora Miša Suchého. Na záverečnú verejnú premiéru svojich prác tvorcovia pozvali aj protagonistov svojich projektov.

Veľmi silný projekt vznikol animáciou fotografií z iPhonu prvého ukrajinského účastníka v histórii workshopov – Klementie Dymydovej s názvom *iStory*. Snímka reflektuje situáciu mladých ľudí na Ukrajine, ktorí sa postavili na odpor režimu.

Za najväčšie plus workshopu považuje lektor Mišo Suchý aj jeho účastníci kombináciu prístupov, ktoré si bolo možné vyskúšať podľa vlastných preferencií: jednoduché animačné postupy, skúšanie rôznych vzťahov medzi obrazom a zvukom, experimentovanie s naratívnu formou, dokumentaristické hľadania príbehov. S pozitívnymi ohlasmi sa stretli aj osobné *master classy* animátorky Ivany Laučíkovej, producenta a režiséra Mátyása Priklera a scenáristu Mareka Leščáka.

### Majú ambíciu zaujať aj náročné publikum

Fotografický workshop so šiestimi účastníkmi viedli fotografi Tomáš Manina a Juraj Fífik. Pozvali si aj troch hostí – fotografov Jaroslava Žiaka, Annu Horčinovú a Petra Ančica, ktorí mladým nádejným fotografom prezentovali svoju tvorbu a zúčastňovali sa na každodenných konzultáciách.

Výstupy workshopu boli vystavené v kaviarni Gavalier na Trojičnom námestí v Banskej Štiavnici. „Ako lektor hodnotím kurz veľmi pozitívne. Musím sa priznať, že som bol príjemne prekvapený veľmi vysokou kvalitou prác od študentov a ich intelektuálnou vyzretosťou. Trúfam si povedať, že mnohé práce boli na úrovni vysokoškolských študentov v danom odbore (ak nie vyššej) a majú ambíciu zaujať aj pomerne náročné publikum,“ zhodnotil lektor Juraj Fífik.

### Performancie cez obednú pauzu

Dielňu performancií viedli známi performer a výtvarník József R. Juhász a Nastja Sade Rönkkö.

Začiatok patrilo teórii, účastníci sa prostredníctvom videoukážok zoznámili s rôznymi smermi v performanciách, analyzovali jednotlivé videá od renomovaných performerov. A potom pretavili teóriu do tvorby a každý deň počas obedných páuz realizovali individuálne i skupinové vystúpenia v centre Banskej Štiavnice. Na tému MOC zložili a predviedli šesť performancií: alternatívny jarmok, repetitívnu performanciu založenú na filmoch o moci, Re-performanciu, revolučné party, individuálnu performanciu a záverečnú performanciu počas prezentácie.

Na finálnej prezentácii bolo možné zhladať výstavu z fotiek a artefaktov – predmetov používaných počas performancie. Za najväčšiu pridanú hodnotu workshopu považovali účastníci aj lektori fakt, že ako študenti rôznych vekových kategórií, stupňov štúdia a odborov, mohli spoločne tvoriť performatívne projekty a vzájomne zdieľať svoje vedomosti a skúsenosti s umením.

### Video a experimentálny film 1

**Ružový zákusok / Pink Cake**  
Erika Mészárosová: Zákusok a káva je dobré riešenie na akúkoľvek situáciu.

**Stop / Hitchhiking**  
Jana Martinů: Niekedy sa aj nevinné stopovanie dokáže zvrtnúť.

**Raňajkové menu / Breakfast Menu**  
Lucia Maňáková: Ako zdanlivo rutinná činnosť dokáže privodiť šťastný úsmev.

**2 August**  
Norbert Fodor: Čo všetko nám tento deň ešte prinesie?

**Zákruty / Turns**  
Dóra Vermes: V živote stačí okamih a roly sa rýchlo vymenia.

**Lavička a cigarety / Bench and Cigarettes**  
Urszula Przybylska: Život pozorovaný z lavičky a s nezapálenou cigaretou v ruke.



Inscenovaná fotografia, autorka: Alexandra Rychtarčíková

### Video a experimentálny film 2

**Mama**  
Soňa Nôtová a Jana Mačková: Experimentálny projekt o komplikovanosti vzťahu mamy a dcéry prepojený do diptychu s jednozáberovým krátkym filmom.

**Eva Eva Lucia**  
Jana Mačková: Film o troch generáciách žien pod jednou strechou.

**Dva krátke filmy / Two short films**  
Klementia Dymyd: Veselé cvičenia na animačné techniky.

**iStory**  
Klementia Dymyd: Experimentálny film reflektuje situáciu mladých ľudí na Ukrajine, ktorí sa postavili na odpor režimu.

**Ako sa máš, mama? / How are you Mum?**  
Lenka Hadarová: Citlivý príbeh rómskej matky, ktorá vychováva mnohopočetnú rodinu.

**Sen / Dream**  
Marcin Kundera: Experimentálny a surrealistický film o sne.

**Natočené iPadom / Shot with iPad**  
Marcin Kundera: Krátka etuda so slovnou hračkou v originálnom anglickom názve.

**Eso v rukáve / Ace Up My Sleeve**  
Jakub Crcha: Hravá animácia, ktorá využíva niektoré zaujímavé exteriérové prvky Banskej Štiavnice.

### Letný workshop MPhilms 2014 v číslach

14 workshopových dní  
účastníci zo 6 európskych krajín  
4 workshopy  
15 krátkych filmov  
6 performancií  
1 dokument o performatívnom workshope  
81 autorských fotografií  
1 záverečná prezentácia  
120 návštevníkov záverečnej prezentácie

**ZUZANA KIZÁKOVÁ  
A KATARÍNA KRŇÁČOVÁ**

# Reprezentuje Slovensko 2.0 slovenský film?

Korene maďarskej experimentálnej kinematografie siahajú až do dvadsiatych rokov dvadsiateho storočia, keď nastal prvý a azda najväčší rozmach experimentovania s filmom vôbec. Hoci mali v tejto oblasti zastúpenie najmä Francúzi, našli sa aj umelci z iných, menších európskych krajín, ktorých tvorba neraz dosahovala úroveň diel francúzskych priekopníkov.

# 7

Približne pred rokom, v čase vrcholiacej mediálnej kampane filmu *Kandidát*, prebehol výskum s tromi triedami študentov z jedného bratislavského gymnázia, ktorého súčasťou bola okrem iného jednoduchá otázka: „Čo vám napadne ako prvé, keď sa povie „slovenský film“?“. Najčastejšou odpoveďou bola „nuda“, „nezáživnosť“, „stále dokola to isté“, „neúspech“, „málo peňazí“... spolu až 41 % asociácií sa viazalo k výrazne negatívne hodnoteniu slovenského filmu. Slovenský film potom najviac spájali s „každodennosťou“, „realitou“ a predovšetkým „dokumentárnym filmom“.<sup>1</sup>

Na základe týchto výsledkov sme sa pokúsili aplikovať podobnú metódu na výskum distribúcie filmu *Slovensko 2.0* a jeho marketingovej kampane<sup>2</sup> a analyzovať sociálne reprezentácie v tejto špecifickej oblasti. V tomto prípade nás zaujímalo, s čím slovenský film spájajú a aké majú od neho očakávania ľudia, ktorí radi sledujú náročné filmy, a sú zvyknutí na „artovú“ kinematografiu, ale zároveň to nie sú práve aktívni tvorcovia či pedagógovia na filmovej škole.

## Metóda

Výskum pozostával z vyplnenia nami zostaveného dotazníka, ktorý v sebe prepočil niekoľko rôznych metód. Po zistení demografických údajov (vek, rod, miesto bydliska, vzdelanie a pod.) sme sa metódou voľných asociácií pýtali na slová „slovenský film“ a „Slovensko 2.0“, inštrukcia potom znela takto: „Napíšte slovo alebo slová, ktoré vám spontánne napadnú, keď sa povie...“. Druhou metódou bol test nedokončených viet, ktorým sme sledovali očakávania spojené a) s reklamnou kampanou filmu *Slovensko 2.0*; b) samotným filmom *Slovensko 2.0*; c) slovenským filmom ako takým. Typickým príkladom je nedokončená veta: „Zvyčajne, keď si mám pozrieť slovenský film, očakávam...“ doplnená účastníkom. Nasledovali hodnotiace škály, kde v rozmedzí od 1 (úplne súhlasím) až 5 (úplne nesúhlasím) účastníci vyjadrovali svoj súhlas či nesúhlas s predloženými tvrdeniami, napr. „Slovenské filmy sú určené malému počtu ľudí“. V záverečnej časti dotazníka sa nachádzali otvorené otázky, ktoré skúmali viac do hĺbky vkus publika („Akí sú vaši obľúbení tvorcovia?“; resp. „Čo máte na ich filmoch najradšej?“) a jeho oboznámenosť so slovenskou kinematografiou („Aký slovenský film na vás v poslednom čase najviac zapôsobil? Prečo?“; resp. „Aké iné slovenské filmy ste v poslednom čase videli?“).<sup>3</sup>

## Participanti a ich vzťah k filmu

Podme sa však na to pozrieť postupne, keďže sme v prvom rade museli nájsť vhodné publikum. Príležitosť sa vyskytla v rámci filmovej prehliadky *Kinobus 2014*, ktorá sa odohrala tento september. Na nej sme oslovili časť návštevníkov, aby sa zúčastnili nášho výskumu vyplnením dotazníka, prípadne zodpovedaním spresňujúcich otázok, s čím súhlasilo 9 mužov a 13 žien. Naši účastníci, pohybujúci sa väčšinou v rozmedzí 25 – 35 rokov, mali za sebou ukončené štúdium na vysokej škole a pomerne rozsiahle skúsenosti so sledovaním filmov. Pri otázke o obľúbených tvorcoch sa dvakrát opakovali mená ako Jim Jarmush či Quentin Tarantino, uvádzali tiež Wima Wendersa, Michela Gondryho, Krzysztofa Kieslowskeho, Freda

Kelemena, Benedeka Fliegaufa a približne desiatku ďalších. Participanti na ich filmoch vyzdvihovali „atmosféru“, „jedinečnosť“, „originalitu“ či „prekonávanie seba samého“. Dá sa teda skonštatovať, že išlo o publikum vzdelané, ktoré preferuje náročnejšie filmy.

Pri otázke o slovenských filmoch sa ukázalo, že naši účastníci mali so súčasným slovenským filmom rozsiahlu divácku skúsenosť, každý uviedol aspoň jeden film, ktorý mal premiéru v posledných troch rokoch. Viackrát sa opakovali filmy *Dom* (3×), *Až do mesta Aš* (3×), *Môj pes Killer* (2×), objavili sa však i *Deti*, *Zázrak*, *Ďakujem, dobre*, *Comeback*, *Nový život* či *Felvidék* – a rovnako *Pandy* (2×), *Kandidát* a *Socialistický Zombi Mord*. Keď sme sa potom pýtali, ktoré slovenské filmy na účastníkov najviac zapôsobili, uvádzali podobne širokú paletu filmov: na jednej strane to boli napr. *Pandy* či *Socialistický Zombi Mord* pre ich „sviežosť“, „hravosť“, „radosť z tvorby“, na druhej strane *Comeback* či *Ďakujem, dobre* pre ich „atmosféru“. Všimnime si, že tieto filmy sú hodnotené na základe vlastností, ktoré účastníci pripisujú filmom svojich obľúbených filmárov (jedinečnosť, atmosféra a pod.).

## Slovenský film

Ak potom hovoríme o slovenskom filme ako takom, ten sa väčšinou spája s negatívnymi konotáciami a to najmä s „patetickosťou“ (3×), „depresiou“ (2×), „nudou“ (2×), ale tiež „pochmúrnosťou“, „existencialitou“, „skepsou“, „ťažobou“, „pomalým rozvojom“ či „klesajúcou úrovňou“. Na druhej strane stojí ako synonymum kvality „dokument“ (4×), ktorý sa často považuje za jedinou svetlú stránku slovenskej kinematografie. Okrem neho sa vyskytli iba tri ďalšie pozitívne konotované asociácie: „kvalitný a osobitý“, „zážitok“ a „čím ďalej tým lepšie“. Asociácie spojené so slovenským filmom sú tak konotované prevažne negatívne, čo môže byť spojené práve so slovenskými filmami, ktoré naši účastníci sledovali – do istej miery sa tak opakuje situácia so študentmi stredných škôl predstavená v úvode. Napriek tomu, že účastníci hodnotili filmy ako *Kandidát*, *Pandy*, či *Socialistický Zombi Mord* pozitívne, táto skúsenosť nestačila na to, aby do reprezentácie slovenského filmu prenikla a zmenila jej „negatívny“ charakter.

To podporujú i viaceré očakávania spojené so sledovaním slovenského filmu. Zvyčajne, keď si naši účastníci majú pozrieť slovenský film, očakávajú „sklamanie“, „veľa statických záberov“, „otáznu kvalitu“, „dačo intelektuálne“, „film zabúdajúci na snahu o vlastnú originalitu“, „ukojenie masochistických chutí“. No približne rovnaký počet tvoria i pozitívne očakávania: „som zvedavá, aké to bude“, „čakám, že konečne uvidím niečo dobré“, „nič moc, ale lepší sa to“, „zážitok“, „vášeň“, „že nájdem niečo z môjho pohľadu na Slovensko a na svet“. Vo svojich očakávaniach sú tak účastníci skôr naklonení k tomu „nechať sa prevapit“.

## Slovensko 2.0

Pri asociáciách, očakávaniach i hodnotení filmu *Slovensko 2.0* sa ukazujú rozdiely medzi skupinou účastníkov, ktorí film videli (9×) a tými, ktorí film nevideli (13×). Asociácie skupiny, ktorá film videla, sú do veľkej miery konotované negatívne:

„alkohol“, „nuda“, „nevýraznosť“, „priemernosť“, „premárnená šanca“, „konštrukt“, „depresia“, „hmm“. Za to skupina, ktorá film nevidela, asociuje neutrálne až pozitívne asociácie spojené s budúcnosťou, vývojom vpred: „budúcnosť“ (3×), „pokrok“, „posun“, „vývoj“, „život“, „realita“, „stav spoločnosti“, „druhá verzia“, „druhá šanca pre krajinu“.<sup>4</sup> Už z asociácií sa tak dá predpokladať, že skúsenosť so sledovaním samotného filmu bola pre publikum skôr negatívna, hoci očakávania vytvorené reklamnou kampanou boli skôr pozitívne. Táto hypotéza je potom podporená ďalšími dátami.

Negatívna skúsenosť sa odzrkadľuje najmä na hodnotiacej škále k podnetovej vete „Slovensko 2.0 vo mne zanechalo hlboký dojem“. Ak 1 znamenalo úplne súhlasím a 5 úplne nesúhlasím, tak traja účastníci uviedli možnosť 4 (skôr nesúhlasím) a šiesti účastníci 5 (úplne nesúhlasím) – dá sa teda usudzovať, že film nezanechal hlboký dojem.<sup>5</sup>

To podporujú i dokončenia viet. Vetu „Slovensko 2.0 je film, ktorý osobne považujem za...“ doplnili účastníci „jeden z najslabších slovenských filmov z posledného obdobia“, „blbosť“, „výstrelok“, „pokazený“, „zbytočný“, zároveň však tiež pre nás podstatnejšie „dosť slabší, než boli moje očakávania“ a „prestrelok, ale dobrý PR, produkčný počin“.

Zdá sa teda, že reklamná kampana skutočne u našich účastníkov vzbudila pozitívne očakávania, ktoré však boli samotným filmom sklamané. Ak sa potom vrátíme k otázke z názvu (či reprezentuje *Slovensko 2.0* slovenský film), porovnajme asociácie k „slovenskému filmu“ a „Slovensku 2.0“. Participanti, ktorí film videli, kladú podobný dôraz na nudu a depresivnosť asociáciách k slovenskému filmu, aj k *Slovensku 2.0*. Skupina účastníkov, ktorá film nevidela, zdieľa „depresívnu“ a „nudnú“ reprezentáciu slovenského filmu, tvorí však iné – optimistickjšie a na budúcnosť zamerané – asociácie ku *Slovensku 2.0*.

Zdá sa teda, že film *Slovensko 2.0* napĺňa u skupiny našich účastníkov zažitú reprezentáciu „nudného“ a „depresívneho“ „slovenského filmu“ „spojeného s realitou“, nenapĺňa však pozitívne očakávania spojené s „pokrokom“, ktoré vytvorila jeho reklamná kampana.

## MAREK URBAN, EVA KRIŽKOVÁ

- 1 Porovnaj URBAN, Marek. Existuje slovenský film? Výskum sociálnych reprezentácií „slovenského“ a „českého filmu“ u študentov stredných škôl. In: *Kino-Ikon 2/2014*. [v tlači]
- 2 Výskum k dizertačnej práci Evy Križkovej na tému distribúcie artových filmov v slovenských kinách.
- 3 Teoretickým východiskom výskumu je teória sociálnych reprezentácií francúzskeho autora Sergeja Moscoviciho, v našom prostredí najčastejšie využívaná vo výskumoch Jany Plichtovej. Porovnaj najmä PLICHTOVÁ, Jana. *Metódy sociálnej psychológie zblízka*. Bratislava: Media, 2002.
- 4 Spoločné pre obe skupiny boli „poviedky“ (3×), „dokument“ (2×), „mozaika“ (2×).
- 5 Podobný výsledok môžeme nájsť i pri podnetovej vete „Slovensko 2.0 je presne taký film, aké mám rád“. Dvaja účastníci uviedli 3 (voľba medzi), dvaja 4 (skôr nesúhlasím) a šiesti účastníci 5 (úplne nesúhlasím).



zdroj: archív Evy Filovej

## Dejiny sú o poriadku v hodnotách

Dejiny slovenskej kinematografie v očakávaní reedície... najpoužívanejšia kniha v knižnici Evy Filovej.

Rozhovor s filmovými historikmi Jelenou Paštékovou (JP) a Václavom Macekom (VM) o pripravovanom druhom vydaní *Dejín slovenskej kinematografie*. Prvé vydanie malo vyjsť v decembri 1996 k stému výročiu prvého filmového predstavenia na Slovensku, ale vyšlo až o rok neskôr, druhé vydanie bolo pôvodne plánované k 50. výročiu SFÚ v roku 2013.

**EF:** Aké budú nové, doplnené *Dejiny slovenskej kinematografie*? S akými rozdielmi od roku 1996?

**VM:** Myslím si, že prvá správna odpoveď je, že budú dobré. Ostatné povie Jelena. (smiech)

**JP:** Druhá správna odpoveď je, že budú iné, lebo vstupujú do iného kontextu. Jednak čo sa týka databáz, keďže my sme k nim pristupovali práčne cez výskumy a na kolene; jednak z metodologického hľadiska nastúpila nová filmová história, stanovovanie korpusov, podrobné výskumy, ktoré sa fakticky všetky nedajú doplniť. Skrátka nemôže ísť o iné východisko textu ako to bolo v roku 1996.

**VM:** Doplnil by som, že nerobím nový obraz. Nemaľujem nové dielo. Ja to dielo korigujem. To znamená, že základné črty v diele ostanú: ak je to krajina – ostane krajinou. Môžem si akurát povedať, že nezdôrazním istý strom, lebo tam urobím háj. To znamená, že sa napriek zmenám stále bude dať krajina identifikovať ako krajina slovenskej kinematografie. Uvediem príklad. Keď sme s Jelenou pripravovali prvé vydanie a písal som tridsiate roky, vtedy ešte neexistovala kniha Petra Szczepanika *Konzervy se slovy*, ktorá veľmi podrobne zmapovala techniku obdobia prechodu z nemej éry na zvukovú, typy kamier, patentové spory – a to všetko veľmi detailne a na celom území Československa. Ak v prvom vydaní tento kriak nebol, tak v druhom tam už tento kriak je. Za ďalšie, budú odstránené chyby. K prvému vydaniu napísal brniansky historik a teoretik Zdeněk Smejkal zhruba 100-stranovú recenziu do *Slovenského divadla*, ktorá bola na 70 – 80 % korektná a výstižná. Znamená to, že chyby, ktoré tam objavil a upozornil na ne, sme samozrejme akceptovali a opravili. Ďalej sa mi vidí dôležité spätné prehodnotenie niektorých hesiel, napr. „Slovenský filmový ústav“. V čase, keď sme písali prvé vydanie mal SFÚ 20 alebo 25 zamestnancov. Dnes ich má 70. Daný vývoj spätne vplýva na to, ako pozeráme na šesťdesiate, sedemdesiate, osemdesiate roky. Ďalším aspektom sú nové výskumy a nové objavy. Vďaka Petre Hanákovéj a jej výskumu som v Prahe našiel dôkazy o rokoch 1940 – 1942, keď sa Nemci pokúšali získať výhradné právo na zisk zo slovenskej kinodistribúcie a čo to všetko znamenalo, keď sa riaditeľom slovenskej spoločnosti Nástup stal Čambala a nie dosadený nemecký reprezentant. To všetko sú nové fakty. Základná kostra sa však nemení

a ani sa nedá, lebo ani Jelena ani ja sme svoj názor na film nezmenili. Teda, ak sme v deväťdesiatom siestom povedali, že „skvelý Jakubisko“, teraz netvrdíme, že Jakubisko je zlý a dobrý je Bahna.

**EF:** K tomu som práve smerovala: od vydania *Dejín* sa všeličo zmenilo, vyšli podrobné štúdie k čiastkovým výsekom kinematografie, nové fakty... Čo s tým?

**JP:** Jedna vec sú korekcie, ktoré sú faktografického charakteru, druhá vec je hĺbka spustenia sondy. Odvtedy uplynulo veľa rokov, vzniklo viacero monografií, sú tu žiaci a absolventi našej školy, časopis *Kino-Ikon*, česko-slovenské filmologické konferencie, podrobné a vizuálne atraktívne príbehy kinematografie Celluloid country, Slovenské kino, Zlaté šesťdesiate, databázy Slovenského filmového ústavu SK CINEMA... Obraz kinematografie sa neustále koriguje a nabaluje. Otázne je, do akej miery sa toto všetko dá v *Dejinách* obsiahnuť, keďže *Dejiny* nemôžu mať inú koncepciu, ako majú.

**VM:** Napríklad z *Erosu* (*Eros, sexus, gender v slovenskom filme*) som si vybral problém *Zmluvy s diablom*, ako sa dokrúcali nové scény pre talianske publikum. Vyberám iba to, čo sa hodí, fragmenty, ktoré obohacujú celistvý obraz a robia ho omnoho plastickejší a výstižnejší.

**EF:** Predsa len, nezmenila sa odvtedy vaša optika? Narážam na fakt, že v deväťdesiatych rokoch sa kládla priorita na režimom proscribovaných autorov a filmy. Dnes je tento boom vyčerpaný a pozornosť sa prenáša inam.

**VM:** Povedal by som, že nie. Jeden z významov *Dejín* z deväťdesiateho siesteho je ten, že urobil poriadok v hodnotách. A nemám pocit, že by nasledujúci vývoj danú hodnotovú hierarchiu zásadne sponchybil. Dá sa rozmýšľať nad konkrétnymi prípadmi, zohľadniť, čo je dobré a pridať to v základnej charakteristike. To však nie je premiestňovanie hodnôt.

**JP:** Naš pohľad bol vtedy trochu radikálnejší, pretože sme naozaj robili poriadok. Boli sme tu asi prví, ktorí spravili „veľké dejiny“. Možno tie v súčasnosti písané dejiny, vychádzajúce z jednotlivých umení, sú hodnotovo ambivalentnejšie, hľadajú rôzne konexie, sú postmoderné, rozplývavejšie a nemajú taký ťah na bránku, aký sme mali my.

**EF:** Dajú sa dejiny vôbec písať objektívne? Zaručujú viacerí autori plastickejší, objektívnejší obraz?

**VM:** Objektívny a plastický sú dva pojmy. Plastický obraz znamená, že je živý, pútavý, dáva súčasne detail aj celok. Samozrejme, že dejiny sú dobové. Teraz nastala situácia, ktorá z hľadiska vývoja nie je celkom korektná, lebo tieto *Dejiny* už mala písať mladšia generácia. Prvé vydanie sme písali ako štyridsiatnici, revidované dejiny píšeme ako šesťdesiatnici. Logický by bol uhol pohľadu terajších štyridsiatnikov, lebo majú inú životnú skúsenosť, iné napozierané filmy, iný estetický kontext. Oni vyrastali na americkom obraze tohto sveta, my sme vyrastali v prostredí, kde hrdinom bol Forman. Takže *Dejiny* nemôžu byť objektívne. *Dejiny* mi svojím spôsobom pripadajú ako historický film. Keď sa robí napr. film o Spartakovi v roku 1932 a 1982 – Spartakus a príbeh je stále ten istý, ale každé obdobie si z jeho príbehu vyberá čosi seba blízke. V podstate každý historický film je o období vzniku. Nepotrebujeme urobiť vernú, stopercentnú rekonštrukciu Spartakovho života, prihovárme sa divákovi v roku 1932, aby sme hovorili o jeho problémoch. Tie filmy sú preto odlišné, lebo problém diváka v roku 1932 bol iný, než v roku 1982. To isté platí v prípade *Dejín*. *Dejiny* tiež odpovedajú na isté problémy a pohľady na ne sú diferencované a prehodnocované. V prípade mladšej generácie by určite väčšiu úlohu zohrával žánrový film, napr. prípad Lettrich, ktorý predchádzal žánrovým pokusom v osemdesiatych rokoch, či v roku 2000. Zdôrazňovanie potreby žánrového filmu je odrazom aktuálneho stavu, v ktorom autorské superkino je prepadákom s nízkym počtom divákov. Tým pádom vzniká požiadavka kina à la *Majster kat*. Takže, ak sa z tohto pohľadu spätne pozrieme na spor Grečner kontra Lettrich, autorský film kontra žánrový, zistíme, že to nebolo až také čiernebiele. Aj Lettrich mal asi v niečom pravdu. Ale obdobie začiatku deväťdesiatych rokov nežiadalo prehodnocovanie žánrových filmov, tie boli *out*, bolo treba vyzdvihnúť autorov. Keď sme v rokoch 1992 – 1993 začali písať *Dejiny*, tak sme to nemuseli: štát dotoval filmy, otázka dotovania ešte nezažila filmárske prostredie. Súčasnoscť žiada prehodnocovanie žánrového filmu. *Dejiny* sú odpoveďou na to, aké problémy má doba, v ktorej dejiny píšete.

**JP:** Václav, máš pravdu, hoci už na konci päťdesiatych a v šesťdesiatych rokoch existovali požiadavky žánrového filmu, ale nie v dnešnom zmysle žánru ako atraktívneho,

formujúceho lídra kinematografie. Hovorila si o subjektívnych dejinách – to boli dejiny Mihálikove, Lehutove, dejiny jedného autora, ktorý vychádzal zo svojich recenzií a staval pyramídu. My sme sa však snažili vytvoriť čo najbohatší kontext, nechať zaznieť aj iné hlasy, brali sme do úvahy dobovú kritiku, dramaturgické plány. Veľmi dôležitým fenoménom je *oral history*. Predtým v *Dejinách* neboli zapojené tie neviditeľné osobnosti. Veľmi mi pomohlo, keď som si pozrela zverejnené rozhovory (*Online lexikón slovenských filmových tvorcov* na [www.ftf.vsmu.sk](http://www.ftf.vsmu.sk)), pretože mnoho vecí mi objasnili, skorigovali môj názor spred tridsiatich rokov.

**EF:** *Dejiny* z roku 1997 končili rozsiahlou prílohou. Je ešte v období internetu a online encyklopédií opodstatnená časť zasadenia domácej kinematografie do širšieho spoločenského kontextu?

**VM:** To je na diskusiu. Index a literatúra tam musia byť, výroba filmov je otázna, tak isto ako zasadenie do kontextu.

**JP:** Zasadenie do kontextu bola asi najmenej využívaná súčasť *Dejín*, ale nemyslím si, že to bolo zbytočné. Keď si čitateľ dal námahu a pozrel si tabuľku, tak ho uviedla do súvislostí.

**EF:** Predpokladám, že obálka a grafický dizajn sa budú líšiť od predchádzajúceho vydania. V čom budú iné a ako budú komunikovať s textom?

**VM:** Zmena je radikálna. Obálku navrhoval Boris Meluš a vnútro Marek Kianička. Radikálne narastla obrazová časť: v prvom vydaní sme mali 150, teraz bude 350 fotografií aj so sprievodnými textami. Už samotné prelistovanie knihy poskytne obrazový prehľad o vývine kinematografie: cez budovy, stroje, domáce aj zahraničné filmy v distribúcií, osobnosti, prezidentov...

**EF:** *Dejiny* boli pôvodne plánované k päťdesiatemu výročiu SFÚ. Kedy konečne vyjdú?

**VM:** K šesťdesiatemu. (smiech) Všetko je to otázka peňazí, na ktoré sa čakalo do tohto roka. Dejiny financuje Audiovizuálny fond a Slovenský filmový ústav. Predpokladaný termín vydania je jún 2015.

Ďakujem za rozhovor.

EVA FILOVÁ

8 -  
ces  
slo



# Ateliéry

IV. kapitola / 1949 - 1955  
Budovanie je cieľom ľudovodemokratickej etapy  
(Úryvok z podkapitoly v doplnených *Dejinách slovenskej kinematografie*)

Peter Mihálik uvádza, že už počas vojnovnej Slovenskej republiky nemecké spoločnosti Wien Film a Prag Film mali záujem podieľať sa na výstavbe filmových ateliérov v Bratislave<sup>1</sup>. Efektívnosť vybudovania ateliérov sa viaže na konkrétny plán a schopnosť naplniť výrobné kapacity. Už od roku 1945 sa na Slovensku formovalo dramaturgické a autorské zázemie, nechýbalo tu čiastočné technické vybavenie a personálny potenciál výrobných štábov.



Fotografia z nakrúcania filmu *Vlčie diery*, zdroj: © Slovenský filmový ústav - Fotoarchív

Od začiatku však bolo jasné, že súvislá filmová výroba nevznikne bez ateliérov, štúdií a nových laboratórií. Situáciu mohla vyriešiť iba finančne veľkorysá výstavba s prilahlými technickými a prevádzkovými budovami. V liste ministrovi informácií Václavovi Kopeckému z 12. augusta 1946 vtedajší podpredseda Slovenskej národnej rady a povereník školstva a osvety Laco Novomeský intervenuje za výstavbu ateliérov s tým, že Bratislava by mohla zaujať miesto Viedne alebo Budapešti vo vzťahu k juhovýchodu, najmä k Južoslávii a Bulharsku. „Praha by bratislavské ateliéry nijako nekonkurovali, naopak, boli by doplnením pražského filmového podnikania. Pripomínam túto okolnosť preto, lebo tak počúvam, že v niektorých odborných kruhoch dívajú sa na bratislavské podujatia ako na romantickú záležitosť. Neprikláňam sa k týmto názorom, tým skôr, lebo prýštia iba z nezvyklosti umiestňovať i na Slovensko niečo, čo presahuje folklór alebo inú rázovitost' slovenského pôvodu.“<sup>2</sup>

Myšlienka výstavby filmových ateliérov napokon získala celoštátnu podporu a v októbri 1947 sa na Povereníctve informácií rokovalo o odkúpení 10-hektárového pozemku na Kolibe a o prenájme 18-hektárového na Kamzíku na obdobie päťdesiatich rokov. Argumentovalo sa najmä predražovaním výroby filmov cestami do Prahy, neekonomicky vyplácanými diétami, neochotou divadiel uvoľňovať hercov pre film a nočnou prácou po predstavení, keď sú už herci vyčerpaní.

25. februára 1949 sa na kolibskej Zmijej lúke začala výstavba areálu filmových ateliérov, ktorú navrhol Filmprojekt Praha. Autorom „idey“ bolo Projekčné oddelenie Československého štátneho filmu Praha. „Treba zdôrazniť, že ide o projekt spracovaný (po skúsenostiach získaných odborníkmi Čs. štátneho filmu v ZSSR, USA, Anglii, Taliansku, Nemecku a pod.) z perspektívy hľadiska maximálne možného rozšírenia ateliérov na danom pozemku. Jednotlivé etapy výstavby však boli riešené tak, aby čo najskôr bolo možné v ateliéroch vyrábať a postupne dobudovať ďalšie objekty, ako to potreba bude vyžadovať.“<sup>3</sup> V tom istom materiáli z roku 1950 sa píše: „Od začiatku je isté, že na Kolibe musia byť postavené dve haly s príslušenstvom, t. j. taký investičný celok, ktorý bude schopný samostatne plniť účel pri najvyššej úspornosti k výstavbe. K výstavbe tohto dvojhalia sa pristúpilo začiatkom roku 1950. Na stavbe sú doteraz vybudované sklepné miestnosti, postavená konštrukcia jednej haly (ktorá bude do konca t. r. tiež omurovaná). Do konca roku má byť ďalej postavený tzv. skelet príslušenstva (šatne, maskérna a pod.).“<sup>4</sup>

S adaptáciou štúdia Československého rozhlasu na Jakubovom, neskôr Leninovom námestí č. 13/a pre potreby filmu sa začalo v roku 1947. Film aj rozhlas v tom čase patrili pod Povereníctvo informácií a osvety, ktoré

„za pochodu“ muselo riešiť horúci problém nakrúcania interiérových scén v zimnom období. Oficiálne sa prevádzka začala 16. januára 1948, ale už predtým sa tu nakrúcali interiéry filmu *Bílá tma* režiséra Františka Čápa a *Bielikove Vlčie diery*.<sup>5</sup> Po štábe *Bílej tmy* na Slovensku zostala batériová aparatura a zvukový systém Tobis Klangfilm a osvetľovací park. V štúdiu na Leninovom námestí aj v ďalších ateliéroch na Slodobe sa používala technika z pražského Barrandova.

Prevádzku ateliérov na Leninovom námestí od začiatku sprevádzali spory o budovu medzi Povereníctvom informácií a Československou poštou, ktorá objekt nechcela „pozemnoknižne“ prepísať na Československý rozhlas. „Rozhodčie“ konanie určilo, že Československá pošta bude naďalej používať celé IV. poschodie a polovicu III. poschodia s tým, že bude znášať aj alikvotnú časť prevádzkových nákladov,<sup>6</sup> čo sa povereníctvu nepáčilo. Aj v ďalšom zápise z roku 1950 sa konštatuje, že v budove na Leninovom námestí má „filmová výroba v Bratislave (...) výrobnú (ateliér), v ktorej (...) sú umiestnené administratívne zložky Povereníctva dopravy, ktoré by mohli byť umiestnené v akejkoľvek inej budove, zatiaľ čo pre filmovú výrobu táto budova je účelovou budovou so zreteľom na spomínanú výrobu.“<sup>7</sup>

Začiatkom päťdesiatych rokov „slovenský sektor“ neplnil plán a situácia začala byť skutočne naliehavá: výrobné preťažené barrandovské ateliéry nepotrebovali slovenské objednávky a vidina dostavby kolibských ateliérov sa kúpala v znoji brigádnického nadšenia filmárskych dobrovoľníkov v mene splnenia päťročnice, ale predovšetkým lásky k filmu. Údajne tu však pracovali aj väzni. „Vôkol staveniska sa tiahli ostatné drôty, na rohoch dominovali strážne veže.“<sup>8</sup>

V roku 1950 sa v Bratislave na Trnavskej ceste začala prevádzka druhých provizórnych filmových ateliérov zvaných Slodob, ktoré mali plochu 630 štvorcových metrov, čiže tamer štvornásobne väčšiu ako tzv. vreckové ateliéry. Slodob vznikol adaptáciou aukčnej haly Slovenského dobytárskeho družstva a nakrúcali sa tu komparzne náročné filmy *Boj sa skončí zajtra*, *Rodná zem* a *Lazy sa pohli*. Z hľadiska výhľadového optimizmu dočasných riešení znamenalo získanie Slodobu úspech. Ale z hľadiska reálnych výhľadov slovenských ambícií, ale najmä z hľadiska plnenia plánu sa v roku 1952 slučka sťahovala tesne. V Správe o situácii v Československom štátnom filme na Slovensku z toho istého roku sa píše: „Umelecký film má nateraz k dispozícii ateliér na Leninovom námestí č. 13/a a na Trnavskej ceste – Slodob. Československý rozhlas žiada uvoľniť priestory na Leninovom nám 13/a do 1. októbra 1952. Ateliér na Slodobe si nárokuje vojenská správa.“<sup>9</sup> Július Ďuriš mal aj ako predseda Zboru povereníkov dôveru sekretariátu ÚV KSS. Ten mu

uložil, aby prerokoval s vojenskou správou otázku predĺženia nájmu ateliéru na Slodobe (Trnavská cesta) pre Československý štátny film a zdá sa, že bol úspešný. Film však prišiel o ateliér na Leninovom námestí. Správa pre sekretariát ÚV KSS zo 14. novembra 1952 sa hovorí, že „umelecký film má nateraz k dispozícii jediný ateliér na Trnavskej ceste Slodob.“<sup>10</sup>

Všeobecnú nervozitu stupňoval pomalý postup kolibskej výstavby a zvyšovanie nákladov oproti pôvodnému plánu. Návrh výstavby investičného celku na roky 1950 – 1958, predložený v decembri 1950, predpokladal náklady 259.000.000 Kčs. Zvýšenie oproti plánu z roku 1948 sa zdôvodňovalo niekdajšími podstatne nižšími cenami.<sup>11</sup> V r. 1951 sa stavba mala kvôli nedostatku financií a materiálu úplne zastaviť. V materiáli Kultúrno-propagačného oddelenia ÚV KSS, ktorý predložil Július Šefránek – vzhľadom na zúfalú situáciu ho iniciovali filmári, sa konštatuje: „Štátny plánovací úrad oznámil, že (...) požiadavka (na financovanie výstavby filmových ateliérov, prip. J. P.) pre rok 1951 sa zaraďuje do IV. kategórie stavieb, t. j. do takej, ktorej stavba sa pravdepodobne neuskutoční.“ Podľa uznesenia sekretariát ÚV KSS súhlasil, aby sa v stavbe filmových ateliérov pokračovalo. Uložilo Štefanovi Baštovanskému, aby sa vec prerokovala v sekretariáte ÚV KSS s návrhom na uznesenie, v zmysle ktorého Štátny plánovací úrad stavbu filmových ateliérov zaraď do operatívneho plánu na rok 1951.<sup>12</sup> V Správe sekretariátu a ÚV KSS o plnení plánu slovenskej filmovej výroby a o novom tematickom pláne pre rok 1951 z 31. augusta 1950 sa predpokladalo, že ak Švermove železiarne dodajú do konca augusta potrebné železo na montáž dvojhalia, do zimy by sa mohlo nachádzať pod strechou a v zimných mesiacoch by sa dalo plynu pokračovať v prácach vnútri. „Predpoklad natačania filmov v nových ateliéroch na Kolibe začiatkom roku 1952 by bol reálny.“<sup>13</sup> Ale rok 1952 bol tu, a filmári nielenže nemali postavené nové ateliéry, ale stratili ateliér na Leninovom námestí a hrozila im výpoveď zo Slodobu na Trnavskej ceste. Existoval iba sľub: „K doterajšiemu ateliéru na Slodobe dáme do filmovej prevádzky jednu halu novopostaveného objektu na Kolibe začiatkom roku 1953.“<sup>14</sup>

29. augusta 1953 po mnohých komplikáciách pod veľkým transparentom *Socialistickým filmom za upevnenie svetového mieru* stavbári a brigádnici slávnostne odovzdali prvú etapu kolibského areálu. Prevádzka sa začala 1. septembra 1953.<sup>15</sup> Úplne prvým kompletne kolibským filmom bola veselohra *Paľa Bielika* V piatok trinásteho. Zároveň sa stala „rekordným“ podujatím: čistý čas nakrúcania bol 71 pracovných dní, výrobné náklady činili 1 200 000 Kčs.<sup>16</sup>

**JELENA PAŠTÉKOVÁ**

- Mihálik, Peter: Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948, cit. vyd., s. 84.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond Povereníctvo školstva a osvety – Laco Novomeský, kartón č. 22, sign. I A.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, zasadnutia sekretariátu, kartón č. 13, zasadnutie 7. decembra 1950, s. 2 – 3.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, ibid, s. 3.
- Mihálik, Peter, Vraščiak, Štefan: Film: In: Slovensko. Kultúra – 1. časť. Bratislava, Obzor 1979, s. 476-477.
- Mihálik, Peter, Vraščiak, Štefan: Film: In: Slovensko. Kultúra – 1. časť. Bratislava, Obzor 1979, s. 476-477.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, sekretariát, kartón č. 9, Správa sekretariátu a predsedníctva ÚV KSS o plnení plánu slovenskej filmovej výroby a novom tematickom pláne pre rok 1951, prerokovanom na schôdzi 31. augusta 1950, s. 4.
- Ferko, Rudolf: Takmer desať, ba aj viac miliónov... Bratislava : Grafias Multimedia spol. s r. o., bez vročenia, s. 28.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, sekretariát, kartón č. 48, Správa o situácii v Československom štátnom filme na Slovensku, prerokovaná na schôdzi 14. novembra 1952, s. 5.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, sekretariát, kartón č. 48, Správa o situácii v Československom štátnom filme na Slovensku, prerokovaná na schôdzi 14. novembra 1952, s. 5.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, sekretariát, kartón č. 13, Zasadnutie sekretariátu 7. decembra 1950, Návrh na výstavbu filmových ateliérov v Bratislave, s. 3.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, sekretariát, kartón č. 13, Zasadnutie sekretariátu 7. decembra 1950, Návrh na výstavbu filmových ateliérov v Bratislave, s. 3.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, sekretariát, kartón č. 13, Zasadnutie sekretariátu 7. decembra 1950, Návrh na výstavbu filmových ateliérov v Bratislave, s. 3.
- MVSR-SNA Bratislava, Fond ÚV KSS, sekretariát, kartón č. 48, s. 5
- Pozri napríklad Lettrich, Andrej: Konfrontácie. Rukopis. Bratislava 1983-1991, s. 117. Uložené v Slovenskom filmovom ústave.
- Slovenská filmová tvorba, fond Archív Ústredia slovenského filmu. Zápisy z porady vedenia 1954, 1955.



Reduta - neidentifikovaný autor. zdroj: © Slovenský filmový ústav - Fotoarchív

## Kiná I.

### III. kapitola / 1939 - 1948

#### Máme hraný film

(Úryvok z podkapitoly v doplnených *Dejinách slovenskej kinematografie*)

Po zásahu slovenskej krajinkej vlády do distribučnej ponuky nasledovalo jej nariadenie o „prechodnej úprave otázok kinematografie a filmovníctva na Slovensku“ publikované v *Úradných novinách* z 19. decembra 1938.

Zmyslom nariadenia bola zmena vlastníkov kinematografických licencií. Tisova autonómna vláda, podobne ako v iných oblastiach hospodárstva, sa aj v kinematografii pokúšala presunúť majetok do rúk slovenských spolkov a majiteľov.

„V otázkach základného prebudovania kinematografie na Slovensku (zrušenie kinolienčíc a ich obnovenie spoľahlivými Slovákmi, filmová cenzúra na Slovensku, sústredenie celého filmového obchodu v spoľahlivých slovenských rukách) predostrelí iniciatívne návrhy cestou Úradu propagandy Pavol Čambala a Ivan Július Kovačevič.“<sup>1</sup> Aj v kinematografii sa autonómna vláda usilovala presadiť nezávislosť na centrálnej vláde.<sup>2</sup> V apríli 1940 nebol ukončený proces prechodu kinolienčíc novým vlastníkom. Ministerstvo vnútra vydalo 6. apríla 1940 obežník, podľa ktorého so súhlasom nového licencionára vedú filmové podniky pôvodní licencionári.<sup>3</sup>

Na Slovensku sa zopakovala situácia z obdobia 1918–1919. Vtedy sa nariadením v *Úradných novinách* č. 19 z 20. februára 1919 pozastavilo vydávanie licencií a neskôr sa nariadením z 1. novembra 1919 číslo 174 stanovili podmienky udeľovania nových licencií. Tak sa kiná dostali do rúk občanov Československej republiky. V roku 1922 „na nátlak niektorých politických strán sa uskutočnilo akési vyvlastnenie podnikov vtedajších kinomajiteľov tak, že sa im nepredĺžili dovtedajšie licencie a udelili ich kultúrnym, telovýchovným a humanitným spolkom a inštitúciám.“<sup>4</sup> Prevzatie dianie výnosu č. 174/1919 spôsobilo, že po 14. marci 1939 mohli o kinolienčicu žiadať len štátni občania Slovenskej republiky, zamietali sa žiadosti českých záujemcov z Protektorátu Čechy a Morava. Formálnym kritériom v roku 1939, podobne ako v roku 1919, bol občiansky argument, ale v skutočnosti v oboch prípadoch išlo o aspekt zmeny nacionálnej štruktúry vlastníkov kín.

Nemecká skupina žiadala od ministerstva vnútra 16 licencií, protestovala proti tomu, že „ilegálnou cestou“ minister vnútra Tuka pridelil dve licencie premiérových bratislavských kín *Nástupu*, a nie nemeckej skupine.<sup>5</sup>

O licencie neprišli len spolky s ústredím v Prahe či Brne a jednotliví českí majitelia, ale aj židovskí licencionári. Ani kinematografiu neobišlo úsilie Hlinkovej slovenskej ľudovej strany získať židovský majetok.<sup>6</sup> V nariadení o revízii živnostenských oprávnení z júla 1939 židia neboli priamo menovaní, ale podľa inštrukcie ministerstva hospodárstva okresným úradom sa mali „zo zárobkového podnikania vyradiť živly slovenskému štátu neprajné, ktorými sú židia“.<sup>7</sup> Na stretnutí so zástupcami

nemeckej kinematografie a nemeckej menšiny na Slovensku vyhlásili slovenskí účastníci, že nové kinolienčice sa budú prideliť len ariám, pričom sa rozdelia medzi Slovákov a Nemcov podľa pomeru obyvateľov v jednotlivých kinofikovaných obciach.<sup>8</sup> V roku 1941 ministerstvo vnútra vydalo vyhlášku č. 381, ktorou Židom zakazovalo navštevovať verejné miestnosti – divadlá, kiná, automaty, výstavy, Dunajský veľtrh a podobne.<sup>9</sup>

Po obsadení českých krajov nemeckým vojskom a vzniku Slovenskej republiky vydalo ministerstvo hospodárstva výnos, že do 15. apríla 1939 je ešte možné dovážať filmové kópie do kín bez cla a poplatkov, ale po tomto termíne musia distribúteri platiť za dovoz filmov do republiky clo.<sup>10</sup>

Druhý augustový týždeň roku 1939 sa u ministra vnútra Vojtecha Tuku, ktorý podľa Günthera Schwarza (zástupcu nemeckej Ríšskej filmovej komory) prejavoval veľký záujem o otázky filmu, uskutočnilo stretnutie, na ktorom mu nemecká strana, zastúpená Schwarzom a Franzom Karmasinom (štátnym sekretárom pre nemeckú národnostnú menšinu na ministerstva vnútra), predložila memorandum. Jeho splnenie stanovila ako podmienku dovozu nemeckých filmov na Slovensko. Mal sa tým vyriešiť nedostatok titulov v kinách.

V prvom rade sa mal znížiť počet dovážaných filmov, Schwarz upozornil, že v Bratislave so 120 000 obyvateľmi fungovalo 6 premiérových kín, v Berlíne so 4 miliónmi obyvateľov ich bolo 10. Aby sa naplnili repertoárové nároky premiérových kín, dovážajú sa aj filmy, ktoré nemajú šancu uspieť na vidieku. V memorande nemecká strana žiadala, aby sa program v kinách skladal najmä z nemeckých filmov, ideálny stav bol dovoz 120 nemeckých filmov a 60 titulov z iných krajín ročne. Tiež Nemci požadovali prerušenie spolupráce s Prahou a tamojšími zastúpeniami nemeckých firiem, chceli, aby sa obchod realizoval priamym kontaktom s nemeckými firmami v Berlíne.<sup>11</sup>

Počet premiérových kín sa nakoniec znížil na tri – *Nástup*, *Tatra*, *Uránia* (*Adlon*, *Redoute*, *Metropol* sa stali kinami prvých repríz) –, pričom licencie na kino *Uránia* pripadla Nemcom a v jeho programe sa mali nasadzovať mimoriadne štátno-politicky dôležité filmy. Keď sa právne potvrdilo prevzatie kina nemeckým

majiteľom, pripravovala sa investícia vo výške 500 000 slovenských korún na modernizáciu aparatúry, renováciu sály a nákup nových stoličiek.<sup>12</sup> Deutsche Partei pridelili v Bratislave tri kiná, ale nebola schopná nájsť nájomníkov pre dve okrem *Uránie*, ktorá mala byť vzorovým nemeckým kinom, takže Deutsche Partei zvažovala, či ich vôbec otvorí.<sup>13</sup>

Nemci navrhovali vznik špeciálnych kín, v ktorých by sa premietali len žurnály a kultúrne filmy. To mohlo súvisieť s tým, že *Nástup* odmietal odoberať niektoré kultúrne filmy, lebo povinná programová skladba – žurnál, kultúrny a hraný film – bola potom príliš dlhá, a preto sa dal premietť len žurnál a hraný film.<sup>14</sup>

V zmluve zo začiatku roku 1941 medzi *Nástupom* a Ríšskou filmovou komorou (RFK) sa dohodli na tom, že ročne sa musí odohrať 50 – 60 % nemeckých hraných filmov.<sup>15</sup>

Zástupca RFK Hans Fleischmann, ktorého plat 8 000 Ks pozostával z troch častí – 3 600 Ks za *Nástup*, 1 900 za *Auslandswochenschau*, 2 500 mu platilo päť nemeckých distribučných firiem (každá po 500 Ks<sup>16</sup>) –, v rámci svojich povinností kontroloval aj odvody za filmy nemeckým producentom. Pri kontrole kina *Capitol* v Michalovciach (650 sedadiel, 12 000 obyvateľov) zistil, že správne vypočítali požičkovne za premietanie nemeckého filmu, ale počas siedmich predstavení (spoločne za sobotu a nedeľu), boli len tri nemecké, takže Nemecko bolo poškodené o štyri predstavenia. Fleischmann poslal *Nástupu* žiadosť, aby kino *Capitol* dostávalo filmy len v prípade, že všetkých sedem predstavení bude mať na programe nemecké filmy. V Prešove zasa zistil, že v šiestich reklamných skrinkách sú fotografie anglických a amerických filmových hviezd. Žiadal ich odstránenie, ak by sa tak nestalo, opäť hrozil, že cez ministerstvo vnútra a Úrad propagandy dosiahne, aby im do kina nedodávali filmy.<sup>17</sup>

#### VÁCLAV MACEK

- 1 Slovenský národný archív, fond Ministerstvo vnútra, kartón č. 716. List Pavla Čambalu, riaditeľa Ústrednej správy spojených kín a Ivana Júliusa Kovačeviča (21. 11. 1938).
- 2 Podľa správy *Die Entwicklung des Filmmarktes in der Slowakei bis zum heutigen Stande*

(16. 2. 1939, Bundesarchiv Berlin, R-109 I/1615, s. 1) sa vláda nebránila ani predstave, že by v kinematografii zodpovedala aj za oblasť Podkarpatskej Ukrajiny, nielen Slovenska.

- 3 Slovenský národný archív, fond Policajné riaditeľstvo, kartón č. 449, Obežník Ministerstva vnútra SR zo 6. 4. 1940.
- 4 J. Havelka, *Kronika našeho filmu 1898-1965*, s. 100.
- 5 Bundesarchiv Berlin, R-109 I/1615. Dr. Günther Schwarz, Gerhard Krone, Bericht über die Reise nach Preßburg (6. – 10. 8. 1939), s. 7.
- 6 Slovenský národný archív, fond Ministerstvo vnútra, kartón č. 715. List Hlavného veliteľstva Hlinkovej gardy z 9. 12. 1939 pre Ministerstvo vnútra, v ktorom sa žiada, aby bola „židovi Bergerovi, majiteľovi kina Olympia v Prešove,“ odobraná licencie a pridelená miestnemu veliteľstvu Hlinkovej gardy v Prešove.
- 7 Cit. podľa I. Kamenec, c. d., s. 55.
- 8 Bundesarchiv Berlin, R-109 I/1615. Dr. Günther Schwarz, Bericht über die Reise nach Prag und Preßburg (22. – 27. 3. 1939), s. 19.
- 9 Úradné noviny 1941, č. 49 (13. 9.). V roku 1941 mestský úrad v Banskej Štiavnici vydal vyhlášku o zákaze vstupu Židov do verejných miestností v Banskej Štiavnici. Štátny okresný archív Žiar nad Hronom, fond Správa kín mesta Banská Štiavnica.
- 10 Bundesarchiv Berlin, R-109 I/1615. Dr. Günther Schwarz, Bericht über die Reise nach Prag und Preßburg (22. – 27. 3. 1939), s. 20.
- 11 Ref. 10. Dr. Günther Schwarz, Gerhard Krone, Bericht über die Reise nach Preßburg (6. – 10. 8. 1939), s. 14–15.
- 12 Ref. 10. Aktennotiz über eine Besprechung mit den Herren Fleischmann, Čambala, Ravasz, Krone, Schwarz (7. 8. 1940), s. 3.
- 13 Ref. 10. Deutsche Partei / RFK [odosielateľ / adresát], Betrifft: Filmgeschäft, (5. 6. 1940).
- 14 Ref. 10. Aktennotiz über eine Besprechung mit den Herren Fleischmann, Čambala, Ravasz, Krone, Schwarz (7. 8. 1940), s. 4.
- 15 Ref. 10. *Nástup* / RFK, Deutsch-Slowakische Filmverhandlungen (9. 12. 1939).
- 16 Ref. 10. Auslandsbesprechung, RFK (4. 6. 1940).
- 17 Ref. 10. Hans Fleischmann / RFK, Kontrolle (22. 11. 1940); Fleischmann / RFK, Reisebericht Sillein, Preschau und Neusch (12. 2. 1941).

10 -  
Slove  
filmov

# Svätý nemusí byť nudný

**Všetky moje děti**  
r. Ladislav Kaboš, CZ-SK, 2013

Katolícky kňaz, ktorý žije na východnom Slovensku, sa venuje starostlivosti o ľudí vylúčených zo spoločnosti – bezdomovcov, bývalé prostitútky, recidivistov a Rómov. Tak ako Jánošík, bohatým berie a chudobným dáva. A neponúka im len materiál potrebný na stavbu či opravu domov, ale predovšetkým sa snaží vštepiť im pracovnú etiku a morálne zásady.

Je to úžasné poslanie a Mariánovi Kuffovi za to patrí všetka úcta. Avšak postavu z filmu, ktorý o ňom nakrútil Ladislav Kaboš, pochváliť nemôžem. Z kňaza totiž spravil jednorozmernú figúru, pri ktorej je ťažké nájsť mimoriadne a charizmatické vlastnosti. S kňazom a „jeho“ Rómami strávime vyše deväťdesiat minút, ale informácie, ktoré o ňom získame, majú len biografický charakter.

Časy, keď sa o vážnych témach mohlo hovoriť iba vznešene a o komplikovaných, bolestných a kontroverzných témach iba s pátosom a vážne, sú dávno preč, ak vôbec kedy také časy boli. Dokonca aj dokumentárne filmy o holokauste, o hraných filmoch ani nehovoriac, sa dnes už neboja používať grotesku, (nielen čierny) humor, či iróniu. Filmom to však neuberá na vážnosti ani to neoslabuje ich účinok, práve naopak, ich posolstvo sa tým umocňuje a pre dnešných divákov sú tak atraktívnejšie.

Vo filme *Všetky moje děti* tieto prvky nanešťastie chýbajú. Humor sa v ňom objavuje iba minimálne a prináleží výlučne druhoplánovým postavám, čiže Rómom. Kuffa samotný je predstavený ako rytier v dokonalej striebornej zbroji. Ani irónia či groteska nemajú šancu poškrvniť jeho obraz. A práve táto idealizácia robí z kňaza nezaujímavú a strojenú postavu. Predpokladám však, že takto ho tvorca vykresliť nechcel.

O kňazovi sa toho dozvieme málo, o Rómoch ešte menej. Istou snahou o individualizáciu je pomenovanie hrdinov (ich mená vidno na obrazovke vo forme titulkov), avšak veľa úžitku neprináša, pretože okrem mien Rómovia nemajú žiadne iné osobnostné črty, ktoré by divákovi umožnili primknúť sa k nim. Rómovia sú vykreslení ako pasívni ľudia, ktorí sú závislí od príspevkov. Tento rozdiel, ktorý nie je podporený potrebou vysvetliť jeho špecifiká, spôsobí, že sa k hrdinom stavíme s nechuťou či až nepriateľsky. Na rozdiel od Martina Šmausa, ktorý v *Děvčátka, rozdělej ohníček* (do poľštiny preložené v r. 2013) živo a veľmi erudovane ilustruje premenu rómskej spoločnosti v Čechách a na Slovensku za posledné desaťročia, Kaboš sa zdrojmi kultúrnej identity Rómov nezaobrá. Pozorovateľská funkcia kamery, ktorá ukazuje a nehodnotí, v tomto prípade jednoznačne hrdinom nepraje. Pozeráme sa, ale nechápeme, čoho sme vlastne svedkami – takýto prístup, určite proti zámeru autorov, nás od Rómov vzdaluje a neumožňuje nám zaujať k nim empatický postoj.

Teší ma úspech filmu, ktorý je za posledných pár rokov najnavštevovanejším dokumentom na Slovensku. Zdá sa, že prekonal prekážku, o ktorej písal Ján Gregor v prípade filmu *Cigán* Martina Šulíka, že chodiť do kina na filmy o Rómoch je rovnako nepopulárne ako ich nakrúcať. V slovenských recenziách sa ako mantra stále opakuje názor, že tento film ukazuje cestu riešenia „rómskeho problému“, čo vedie k domnienke, že prijatie filmu na Slovensku má ďaleko od toho, aby bol vnímaný výlučne z umeleckého hľadiska. *Všetky moje děti* sú považované za vyhlásenie, stanovisko, či komentár aktuálnej situácie. Aj keď je nesporné, že film na Slovensku a v Čechách „funguje“, čiastočne aj pre aktuálnosť témy (svedčí o tom aj počet recenzií a článkov, ktoré sa mu venujú), mám dojem, že za hranicami týchto dvoch krajín nemá veľké šance. Lokálny kontext sa stráca a samotný veľmi priamo predstavený príbeh o dokonalom kňazovi, ktorý pomáha potrebným, pravdepodobne nedokáže vzbudiť živelné reakcie.

## EWA CISZEWSKA

Poľská filmová teoretička so zameraním na slovenskú kinematografiu.  
preložila: Dominika Girao



## Bitkár Bielik

Odvtedy čo som pred pár rokmi dopísala monografiu Paľa Bielika, stalo sa mi už viackrát, že som v archívoch či v dobovej tlači objavila informáciu, ktorá by sa mi bola bývala hodila. Podobnú skúsenosť má asi každý historik či už len autor diplomovej práce: obraz nikdy nie je celkom hotový, informácie, z ktorých si ho skladáme, sú vždy nekompletné.

Nepríjemné je, ak človek objaví niečo, čo mu jeho ťažko budovaný obraz sledovanej bytosti rozloží, príjemné naopak, ak nájde čosi, čo mu jeho predpoklady potvrdí, teda portrét skôr prehĺbi. Ja zatiaľ nachádzam hlavne tie príjemné (v zmysle potvrdzujúce) nálezy, pričom o jeden z posledných by som sa chcela podeliť. Keď som nedávno bádať v pražskom Archíve bezpečnostných zložiek, už v súvislosti s inou témou, hľadajúc primárne informácie o filmových pracovníkoch spoločnosti Nástup, dala som si pochopiteľne „prelustrovať“ i Paľa Bielika a tak objavila aj jeden zaujímavý novší dokument. Jeho obsah celkom zaujímavovo dokresľuje to, čo som si v monografii nazvala „biografickou legendou“ Paľa Bielika.<sup>1</sup>

Ide o dokumentáciu Bielikovho kuriózneho vyšetrovania zo začiatku päťdesiatych rokov v súvislosti s jeho, v tom čase pomaly dvadsať rokov starým, četníckym pôsobením na strednom Slovensku v polovici tridsiatych rokov. Na kádrové oddelenie československého štátneho filmu prišla začiatkom roku 1951, už po istom prešetrení na „oddelení kázně“ Ministerstva národnej bezpečnosti, nasledujúca „správa“: „Sdělují, že Pavel Bielik býv. příslušník četnictva po dobu svého služebního zařazení u pohotovostního oddílu v Banské Bystrici v době prvé republiky zúčastnil se bitví občanů v Šumiaci pro jejich komunistickou činnost. Jmenovaný osobně bil občana Michala Gordana ze Šumiac, v roce 1934 v měsíci únoru, kdy strana chtěla v obci provést noční demonstraci.“<sup>2</sup>

Začiatok päťdesiatych rokov je i vo filme problematickým obdobím. Všeobecná paranoja procesov, čistiek, „preventívneho“ kádrovania a tzv. buržoázneho nacionalizmu preniká hlbšie do štruktúr spoločnosti a toto je možno jej odlesk v Bielikovom životopise. Či ide o zinscenovanú kauzu, alebo – ako sa zdá – vedľajší produkt iného vyšetrovania, nie je celkom jasné. Každopádne, Bielikova pozícia prvého režiséra má byť otrásená spolitizovaným „hriechom“ z mladosti. Na žiadosť Krajského vedenia národnej bezpečnosti sa udalosť po 17 rokoch vyšetruje: „Zařídte důkladné prošetření o kterého Pavola Bielika se jedná (...). Vyšetření proveďte zodpovědně a důsledně.“<sup>3</sup> Vyšetřovaný je Bielik, ktorý si bitku nepamätá („Pokial' ide o zákrok v Šumiaci o tom nemám žiadnu vedomosť a ani som nič od svojich kolegov o podobnom prípade nepočul.“)<sup>4</sup> a na stanicu SNB v Šumiaci sú znovu predvolaní i dvaja zbití súdruhovia. Jeden z nich – Mikuláš Dudáš – vypovedá: „Menovaného (P. B., poznámka P. H.) poznám od 4 alebo 5 februára 1934 kedy prišiel do obci Šumiac s pátracou stanicou býv. četnictva z Banskej Bystrice, za účelom, obec Šumiac bola vyhlásená ako komunistická obec. (...) Po predvedení na četnícku stanicu som sedel asi 1 hod. kým priviedli Michala Gordana. (...) Boli sme predvedení do druhej miestnosti, kde bolo viac príslušníkov býv. četnictva, kde si na nás chodili robiť chuť a to tým, že nás bili pelendrekami. Medzi tíma príslušníkmi bol aj Pavel Bielik, ktorého som poznal asi v roku 1941, kedy bol v obci Šumiac filmovať, hneď som si spomenul, že je to ten,

ktorý ma v roku 1934 bil na stanici býv. četnictva.“<sup>5</sup>

Pozadie vyšetrovania, jeho podrobnjší priebeh, ani jeho záver nepoznáme (raz naň možno narazí iný bádateľ), preto ho musíme vyhodnocovať len veľmi opatrne. Prvá otázka, ktorú si asi položíme je, kde sa práve začiatkom päťdesiatych rokov vzala táto kauza? Ak si Mikuláš Dudáš četníka Bielika tak dobre pamätá, prečo ho neudal už skôr? V roku 1941 by si asi veľmi nepomohol (perzekúcia komunistov bola za slovenského štátu na dennom poriadku), Bielikovi by takéto udanie v tom čase možno skôr prospelo... Ale prečo až sedemdesiat rokov „po bitke“? Z Bielikovho životopisu, napriek tomu, že toto obdobie jeho kariéry patrí k najmenej zdokumentovaným, vieme, že začiatkom päťdesiatych rokov mal aj on vo filme problémy a toto „retribučné“ prešetrovanie mohlo byť cestou ako si vzdorovitého filmára trochu „ochočiť“. Napokon, aj bez ohľadu na Bielika ide o zaujímavý zdroj. Nečakane vyplavený súbor pôvodne utajených dokumentov je dokladom onoho inštrumentálneho potenciálu dejín, tak často zneužívaných ich „nájomníkmi“ v podmienkach tuhých režimov. Lebo, aj keď je bitka četníka-Bielika pelendrekom na komunistickom zhromaždení asi faktom, čo je desivé, je ten odstup a kontext, v ktorom sa znovuvyplavuje, ako argument akejsi bizarnej retribúcie, v novom politickom a kádrovom boji.

To je, povedzme, politická rovina nájdeného dokumentu. Tá ďalšia je skôr imaginárna: akoby už aj obraznosť kádrových pracovníkov do istej miery pracovala s kinematografickou legendou Paľa Bielika, s jeho filmom tradovaným zbojnícko-jánošíckym imidžom statného chlapáka, ktorý nemá problém kohokoľvek kdekoľvek poriadne vyobšovať... A keby sme chceli túto teóriu ešte trochu potiahnuť, povieme, že aj keď pozícia Bielika na tej či onej strane barikády („pansko-zbojníckeho“ konfliktu) bola možno politicky reverzibilná, jeho „figúra“ zostávala konštantná, živená predstavou statného chlapáka s valaškou (prípadne obuškou) v ruke.

## PETRA HANÁKOVÁ

- 1 Pozri Petra Hanáková: *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. SFÚ Bratislava, s. 204 – 212.
- 2 List prednostu oddelenia z 8. februára 1951. Pozri dokumenty pod signatúrou 304-275-4. In: Archiv bezpečnostných zložiek Ústavu pro studium totalitních režimů (ÚPVTR), Praha.
- 3 List z 20. februára 1951. In: Archiv bezpečnostných zložiek ÚPVTR, Praha.
- 4 Zápis o výpovedi na Krajskom veliteľstve národnej bezpečnosti v Bratislave. Nedat. In: Archiv bezpečnostných zložiek ÚPVTR, Praha.
- 5 Zápis o výpovedi na Krajskom veliteľstve národnej bezpečnosti v Banskej Bystrici z 27. februára 1951. In: Archiv bezpečnostných zložiek ÚPVTR, Praha.

Záber z filmu *Duchovná cesta*

## Experiment Videoart od spirituality k feminizmu

(4. časť/5)  
Deväťdesiate roky

Nežná revolúcia roku 1989 priniesla zásadné zmeny do kultúrneho a umeleckého života: zmenou paradigmy sa na scénu vrátili umelci tzv. neoficiálneho umenia („druhej kultúry“), ktorých tvorba oživila záujem o umelecký odkaz šesťdesiatych rokov, transformáciou prešli umelecké školy, ktorých študenti stáli v čele revolučného diania. Pri Vysoké škole múzických umení bola založená Filmová a televízna fakulta s postupne sa tvoriacimi katedrami, na Vysoké škole výtvarných umení pribudla Katedra vizuálnych médií.

Záber z filmu *Extervencia*

# 12 -

# Slovo

(dokončenie nabadúce)

EVA FILOVÁ

Technické a najmä inšpiratívne tvorivé zázemie vo fotografických ateliéroch Lubomíra Stacha a Miloty Havránkovej umožnili študentom prácu s počítačovou a video technikou, ktorá rozširovala možnosti fotografického média.<sup>1</sup> Kým pre študentov znamenali nové technológie čosi ako testovacie laboratórium – vytvárali krátke dynamické koláže, v ktorých reagovali na spoločenský pohyb a vizuálno-informačný smog zahlcujúci verejné a private priestory (televízia, reklamy, pornopriemysel, hazard...), na umeleckú scénu prenikali pozvoľna – v podobe videoinštalácie s televíznymi obrazovkami a pusteným videom, a videoperformancie – akciu zaznamenanou na videokameru.<sup>2</sup>

Milota Havránková, ktorá sa v tom čase venovala odevnej tvorbe a v roku 1991 založila Galériu X, vytvárala pre svoje módneprehliadky pohyblivé videopozadia, akýsi slovenský *proto-veejaying* (VJ), v ktorom nasnímané statické a rozhybané modely modulovala cez efekty solarizácie a klúčovania, s klipovitou zmenou farieb, premietaním abstrahovaných tvarov a zátiší zo svojich fotografií na šatách modelky.

Lubo Stacho zrealizoval viacero videí, videoperformancií a záznamov z výstav, niektoré v spolupráci s Dušanom Štrausom. Vo videu *Duchovná cesta / Spiritual Way* (1992) transponoval princíp dvojzáberov zo svojho fotografického cyklu diptychov do statických aj rozhybaných obrazov, založených na obrazovej či významovej analógii, asociatívnosti či konfrontácii (hrob ako symbol zániku & vanička s vodou ako symbol zrodu; replika Leonardovej fresky Posledná večera, „duchovnej potravy“ & „telesná potrava“, kŕmenie novorodenca a pod.), oddelených roztmievačkou a zatmievačkou do bielej. Nájdený obrazový materiál (pôvodný či televízny) sprevádza pôvodná zvuková stopa (napr. obraz s delfínmi a komentár o narodení malého delfína kombinuje so záberom madony s Jezuliatkom). Stachovo hľadanie duchovnosti v nenápadných situáciách korešponduje s jeho umeleckým programom, v spájaní dvoch fotografií do nového významu: „Dospel som k poznaniu, že toto spojenie vytvára novú kvalitu“.<sup>3</sup>

Na princípe obrazovej analógie striedajúcich sa scenérií, ich vynáraní a vnáraní sa do bielej, je založené aj video *White Chapel* (Biela kaplnka, 1994). Stacho už vedľa seba nekladie dva rozdielne obrazy, jednotlivé zábery sníma cez mliečny efekt, ktorým tlmí farebnosť a prenikavosť. Detaily zimnej krajiny, križujúce sa drôty elektrického vedenia, vodná hladina, prírodné a umelo vytvorené štruktúry akoby „autora zaujali zvláštnou vizuálnosťou (...) Stacho svojím senzitívnym videním sakralizuje profánne fragmenty.“<sup>4</sup>

Videá *Posledné rozhovory* (1997) a *Jób* (1998) vznikli v rámci širšieho projektu na tému šoa. Stacho rozhybal fotografie obetí holokaustu v zmysle metonymickej frázy „fotografie prehovorili“, ktoré sa pohybom úst alebo očí (žmurknutie, úsmev, prehovor) prihovarajú svojim živým príbuzným („Katka, ja som tvoj brat.“). *Rozhovory* tvoria výpovede troch žien o rôznej životnej skúsenosti, *Jób* je viacgeneračným portrétom jednej rodiny. Životom skúšaným Jómom je starý muž, ktorý prišiel o svojich najbližších a po vojne si založil novú rodinu. Stacho vedie dialóg medzi živými a mŕtvymi, prítomnosťou a minulosťou – portréty sú snímané (vyrezané) na bielom pozadí, zvukovú stopu tvoria fragmenty z listov na rozlúčku.

V rokoch 1990 – 1991 zrealizoval Lubomír Ďurček dve performancie pre kameru, *Mr. Vihorlat Attacking Again* (Pán Vihorlat znovu útočí) a novinovú správu *Krok vpred, tri kroky vzad!*. Video *Extervencia* (1991)<sup>5</sup> vybudoval na zložitejšej štruktúre a strihal ho priamo v kamere. Názov v zmysle „intervencie“ vice versa predznamenáva zásahy jednotlivca do vonkajšieho prostredia formou eventu (krátkej udalosti), happeningu (so zapojením viac-menej náhodných aktérov) a land-artu (výtvarnými zásahmi do krajiny). *Extervencia* používa typické filmové postupy: úvodný detail hlavy so zavretými očami a zoomom na tvár avizuje vstup do inej reality, ktorá skončí odzoomovaním z detailu hlavy a odchodom postavy (Ďurčeka) z obrazu. Tou *inou* realitou je sled krátkych udalostí (na schodoch, s palicami, na ceste, pri napájadle, s bubnovaním na dreve, s tieňom...), spojených dynamickou chôdzou a krátkymi krajinnými štruktúrami. Ďurček buduje obrazy na geometrických tvaroch, binárnych protikladoch, pracuje so základnými farbami, archetypálnymi a symbolickými znakmi, citáciou; strieda veľkosti záberov, vertikálny a horizontálny pohyb kamery, jednotlivé výjavy predeľuje roztmievačkou, zaznamenáva autentické zvuky a vlastné dychčanie.

Princíp denníkového záznamu s nájdenými aj vytvorenými situáciami, štruktúrami (politickými aj výtvarnými) a odkazmi Ďurček použil v tom čase aj pri zhromažďovaní materiálu, ktorý skompletizoval až v roku 2011. Ide o 514 farebných diapozitívov z obdobia intenzívneho spoločenského pohybu od 2. 5. 1990 do 1. 5. 1991, z ktorých cez počítačový program vytvoril film *Softland / Nežná krajina*. Napriek východiskovému statickému obrazovému materiálu dielo vykazuje filmové znaky: časopriestorové vzťahy (filmový, historický, subjektívny čas a priestor, rôzne veľkosti obrazu), rytmus (určený rýchlosťou striedania diapozitívov), fotogenickosť (prchavosť,

neostrosť), akustickú rovinu (pravidelný rytmus nasnímaného zvuku diaprojektora). Ďurček abstrahuje výseky z reality, skúma vzťahy geometrických tvarov, zameriava sa na „nové formy spoločenskej dysfunkcie – do popredia vystupujú nespočetné záznamy strhaných plagátov novovzniknutých politických strán a zoskupení, (...) funkčných porúch v komunikačnom systéme spoločnosti, (...) vedome pracuje s odkazmi na nedávno minulé, avšak históriou už vstrebané umelecké prúdy, (...) využíva aj zábery z televíznej obrazovky, (...) priehlady do osobného života autora.“<sup>6</sup>

Vďaka iniciatíve Petra Rónaia a Miroslava Nicza vznikol roku 1996 300-minútový videožurnál *Barla* (VHS),<sup>7</sup> s aktuálnymi videami aj staršími filmami od 43 umelcov. Rónai už v osemdesiatych rokoch vytváral prvé videoinštalácie, videoobjekty s malými videoprehrávačmi, a neskôr celý rad krátkych sebaironických videí s mutáciami a metamorfózami vlastnej tváre (*Auto/R/premeny*, 1991; *autoReverse*, 1997), zoskenovanej z nájdených fotografií. Krátke sebareferenčné videá založené na transformácii vlastnej tváre nájdeme aj u Stana Filka (*Blíženc – Gemini – Zwillinge*, 1994; *Altruista*, 1995).

K priekopníkom slovenského videoartu patrí Jana Želibská s videoinštaláciami tematizujúcimi ženskú a mužskú telesnosť a sexualitu (*Zákaz dotyku*, 1992; *Koncert pre činelný a „prsia“*, 1994; *Jej pohľad na neho*, 1996; *Na dieťa*, 1997; *Sestry I – II*, 1997 – 1999), ktoré expandujú z plochy televízora na veľkoformátové projekcie. Deväťdesiate roky sa niesli v znamení rodového diskurzu – kritickú reflexie stereotypných a idealizovaných vzorov „ženskosti“ a „mužskosti“, postfeminizmu a inakosti, v zmysle plurality sexuálnych identít. Anna Daučíková vo videách *Chťonický pozdrav pre Camilla Paglia* (1996), *Kissing Hour* (1997) a *Queen's Finger* (1998) skúma skrytú či otvorenú erotickosť telesných častí a predmetov snímaných vo (veľkom) detail, ich pohybom či zvukom „evokuje sexuálne asociácie, pričom stiera jasné rodové kódy“.<sup>8</sup>

Elena Pätoprstá si pre videá *Láska na konci milénia* a „2-minútový mýtus“ *Pozor, láska!* (1996) vybrala symbolických reprezentantov binárneho, „ružovo-modrého“ rodového systému, bábkych Barbie a Kena. V prvom prípade ich ako Adama a Evu vsadila do umelého raja, ktorý v prestrihoch konfrontuje so zábermi reálneho sveta,<sup>9</sup> v druhom prípade za tónov Predohry a Habanery z opery Carmen rozohráva zvädzanie bábik, po ktorom Barbie „ožije“, zmení sa na autorkinu hlavu požierajúcu zvedeného Kena. Vo videách *Život žien* (1995) a *Zapping* (1999) parodizuje rolu ženy a mýtus krásy; *Život žien* pozostáva z radu osobných performancií, *Zapping* je kolážou nájdeného

reklamného materiálu a jeho polovážneho imitovania autorkinou dcérou. Vo videách *Neha – médium energie* (1997) a *Sladké GO* (1999) sníma svoju tancujúcu dcéru v zrkadlovom efekte, „živé telo [je] pohlcované elektronickým médiom, ktoré súčasne toto telo generuje, čím vzniká vzájomné prekračovanie Welschovho kontrastu telematického a telesného“.<sup>10</sup>

(dokončenie nabadúce)

EVA FILOVÁ

- 1 Technický park tvorila analógová strižna zn. Blaupunkt, ktorú sa podarilo získať prostredníctvom grantu, a postaršia kamera. Súčasťou Katedry vizuálnych médií bolo aj oddelenie počítačov, s priekopníkom počítačovej grafiky na Slovensku Martinom Šperkom. Pri prvých videách pomáhal študent Pavol Rovenský a filmár a fotograf Miro Pokorný, ktorý učil ako externista videotechniku. Z *mailovej korešpondencie s Lubom Stachom*, 20. 11. 2014.
- 2 Videoinštalácie a videoperformancie Petra Meluzina, Jany Želibskej, Stana Filka, Vladimíra Kordoša, Michala Murína, zoskupenia Nová vážnosť (Peter Rónai, Július Koller), Romana Galovského, Richarda Fajnora, Milana Pagáča a Viktora Oravca.
- 3 Lubo Stacho. Slovensko – tajomná a spirituálna krajina. <http://www.gmb.sk/sk/exhibition/detail/182>. Kým pri „montáži atrakcií“ Sergeja Ejenštejna išlo o ideologické a emocionálne pôsobenie na základe zrážky záberov, Stachova cesta objavovania významov je pokojná, konceptívna.
- 4 Katarína Rusnáková: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*. Bratislava: VŠVU, 2006, s. 116.
- 5 Všetky tri vznikli v rámci Ďurčekovho lektorovania amatérskych výtvarníkov pri Obvodnom kultúrnom a spoločenskom stredisku Bratislava II (ObKaSS).
- 6 Aurel Hrabušický: Medzičas Nežnej krajiny v Medzipriestore Lubomíra Ďurčeka. In: Mira Keratová (ed.): *Lubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie*. Bratislava: SNG, 2013, s. 89-90.
- 7 Ďalšie VHS vydanie v 1998, 1999 a 2000 (DVD).
- 8 Katarína Rusnáková, ref. 4, s. 128.
- 9 Ide o citácie z filmu *Koyaanisqatsi* (G. Reggio, 1983). Viac: Mária Orišková: Elena Pätoprstá. In: *60/90. 4. výročná výstava SCCA Slovensko* (katalóg výstavy). Sorosovo centrum súčasného umenia: Bratislava 1999, s. 64-65.
- 10 Ide o filozofa Wolfganga Welscha. In: *60/90. 4. výročná výstava SCCA Slovensko*, ref. 9.

## Duch v slovenskej hudbe

Mira Tótha označilo Rádio Wave za jedinú skutočne výraznú osobnosť mladých slovenských skladateľov. Stalo sa tak pri príležitosti prípravy jeho opery, ktorej témou bol medializovaný vzťah medzi líbyjským diktátorom Kaddáfím a americkou političkou Condoleezou Riceovou. Politicky bola zameraná aj jeho adaptácia parlamentných vystúpení pri odvolávaní a následnom vymenovaní Štefana Harabina za predsedu Najvyššieho súdu, ktorú autor prirovnal ku krížovej ceste.

Miro Tóth tento rok dokončil štúdium kompozície, okrem toho absolvoval hudobnú vedu, klavír a saxofón. Zaujímalo ho experiment, muzikálna história 20. storočia, improvizácia a zhudobnenie vizuálnych obrazov. Založil aj zoskupenie Musica falsa et ficta alebo Frutti di Mare, ktorého zloženie 60 hráčov sa neustále mení a počas vystúpenia voľne reaguje na grafické podnety. Čitatelia *Kinečka* si ho napríklad môžu pamätať z vystúpenia k vydaniu časopisu s projektom Shibuya Motors v bratislavskom Café Scherz, z festivalov alebo spotov pre časopis. Hudobná produkcia týchto projektov ilustruje Mirovu všestrannosť – ťažko ju možno zaradiť do akýchkoľvek označení, čo je zrejme aj jej cieľom. Je mimoriadne náročná na pozornosť

poslucháča, bez kompromisov mieša jazz, death metal aj elektroniku. Asociuje hnev, či už na zošňurované hudobné konvencie alebo spoločensko-politické pomery.

Miro Tóth sa venuje aj skladbe filmovej hudby – spolupracoval už s režisérkou Zuzanou Liovou (*Slovensko 2.0.*), či Petrom Kerekesom pri projekte Slovenské kino z cyklu dokumentov mapujúcich dejiny a súčasnosť slovenskej kinematografie. Jedným z jej fragmentov je pohľad do hlavy kameramanov s názvom *Duch v stroji* od režiséra Roberta Kirchhoffa. Skladateľov sprievod pre túto výpravu do mysle mužov s kinoaparátom vytvára atmosféru napätia kompozíciami plnými kakofónie a ruchov, v ktorých dominuje clivý zvuk saxofónu. Bez zdanlivého usporiadania sa jednotlivé súčiastky prekrývajú, občas sa nespomína ozve náznak melódie a následne sa odmlčí, akoby zahanbený opovržlivosťou z narušenia nálady. V istom momente počut náznak inšpirácie slovenskou ľudovou hudbou, čo pôsobí osviežujúco a poslucháč si vytvorí asociáciu na malebnú horskú dedinu. Mnohé nástroje je náročné identifikovať, v jednej chvíli možno počujeme korodujúci zvonček na bicykli, možno kovovú detskú hrkálku, možno nejaký ručne vyrobený prístroj. Tvorba akoby vznikla veľmi slobodne, zo zdanlivo nezlučiteľného, zo zdanlivo nefunkčného – soundtrack k vnútorným konfliktom, ktorý málokedy poslucháčovi ponúkne nadýchnutie. Váš záujem prispôbiť sa a započúvať sa hlbšie do jednotlivých tónov a zvukov závisí od momentálneho stavu duševného rozpoloženia. Napriek tomu pôsobia premyslene, fajnšmekersky.

Ťažko však hudbu *Ducha v stroji* samostatne hodnotiť – tak ako akúkoľvek avantgardu. Z počúvania je náročné definovať, kde začína improvizácia a končí zámer, kde začína hravosť a kde končí nátlak, kde začína organizácia a kde končí voľnosť. Ťažko povedať, komu je určená – poslucháčom elitárom? Ak ju teda označíme za experimentálnu, čo to vlastne znamená? Spýtal som sa samotného skladateľa:

**MT:** Nazeranie na to, že je experimentálna alebo ťažko zaraditeľná môže byť len vďaka dojmu poslucháča a jeho skúsenosti z počúvania hudby. Tým pádom, ja môžem považovať svoju tvorbu za celkom konzervatívnu. Ak som napríklad použil vysávač, karbobrúsku a nad tým zahral saxofónové sólo, o žiadny experiment nemôže ísť s ohľadom na dejiny hudby.

**MH:** Komu je teda určená?

**Miro:** Dobrá otázka. Bola určená pre Roba Kirchhoffa, teda režiséra, ktorý ju ďalej začlenil do filmu. Tu moja nadvláda končí. Ja som len vystrelil náboje, tentoraz sa trafili a Robo tú hudbu použil. Vo filme ide len o jednu z viacerých zložiek. Čiže otázka je skôr na Roba, komu je dokument určený?

**MH:** Ak sa pozrieme na tvoju tvorbu širšie, je náročnejšia na pozornosť poslucháča. Napríklad ako Shibuya Motors.

**MT:** Shibuya Motors má svoj vývoj. V zásade sa nikdy nepodaril sen Slava Krekoviča, aby ľudia stáli pred pódium a tancovali. Stále máme sediacich divákov s nohou preloženou cez koleno. I keď hráme rýchlejšie, extrémnejšie a zaujímavejšie, je to stále intelektuálna hudba. Žiadny punk.

**MH:** Ako teda vyzeral tvorivý proces? Kde si hľadal inšpirácie pre *Ducha v stroji*?

**MT:** S Robom Kirchhoffom je v tomto aspekte dobrá spolupráca. Pozná dejiny hudby, jazzu, či avantgardy. Práve tým, že som ho bližšie spoznával, mal som lepšiu predstavu, čo by mohlo zapasovať do konceptu jeho dokumentu – ten bol tiež trochu špecifický. V každom prípade, dostal som úplnú slobodu v štúdiu a skvelého zvukára Tobiáša Potočného.

**MH:** Nechcel si použiť v hudbe *Ducha v stroji* viac melodických motívov? Alebo to nebol tvoj zámer?

**MT:** Zámer sa v takomto prípade nemusí vysvetľovať, ak je jasná obrazová akcia, pre ktorú je nemelodická hudba určená. Lynch napríklad začlenil drone-ambient do svojho filmu ako podprahovú ruchovú atmosféru. Urobil autonómnu hudbu z hluku na viacerých

úrovniah. Melodických motívov je v *Duchovi v stroji* dosť. Lenže sú integrované v rámci skladieb. Tu je dôležitá poznámka, že režisérrom dodávam celé skladby, ale aj vo viacerých vrstvách, čiže je možné oddeliť melódiu od ruchov, harmónie alebo rytmu.

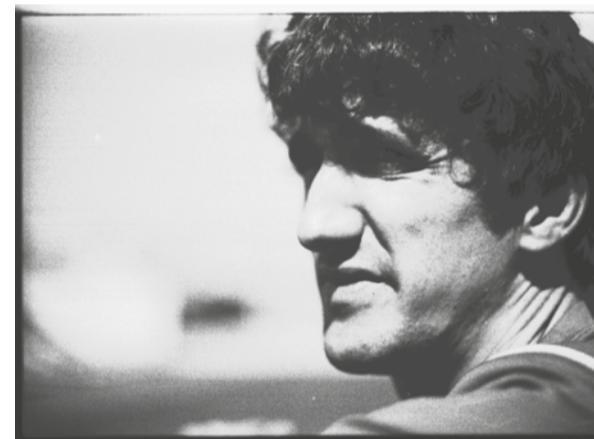
**MH:** V rozhovore pre 3/4 si povedal, že hudobné prostredie na Slovensku je prázdne, nevyužitú. Zmenilo sa niečo odvtedy? Je taká konzervatívna aj filmová hudba u nás a v Česku?

**MT:** Bolo to v roku 2006. Dnes to už neplatí. A myslím, že by som prehodnotil aj výrok, že hudobné prostredie na Slovensku je málo spoznané, a teda nevyužitú. Myslím, že ťažko hovoriť o konzervatívizme, pretože tým pádom by bola hudba stavaná na hudbe minulosti. Osobne mám skôr skúsenosť, že režiséri nechcú hudbu do filmu. Zdá sa mi tam cudzia. Respektíve vytvárajú situácie bez nej. Tu skôr vidím problém v tom, že naše školstvo sa doteraz intenzívnejšie nevenovalo filmovej hudbe – ani skladateľsky, chýba výučba znalostí aj o dramaturgii vo filme.

**MH:** Predtým si povedal, že si hudbu spravil len pre režiséra a jeho film. Mala by splňať aj inú funkciu ako dopĺňať obraz?

**MT:** Na to viem ťažko odpovedať inak, ako len, že splňa funkciu hudby samej o sebe.

**MAREK HUDEC**



Miro Tóth, zdroj: archív MT

# detaile Stanislav Barabáš doma a v Nemecku

*Treba nám vedieť, že svet je väčší  
a krajší ako... Slovensko a že má trochu iné záujmy.*  
Dialóg '90, 27. 3. 1990, s. 12

Takto hutne a s nadhľadom charakterizoval Stanislav Barabáš zaradovanie tvorby v rozličných úrovniach zorného poľa. Je rozdiel vytvárať si hodnotový rebríček na domácom piesočku, a konfrontovať domáce výsledky s tým, čo súbežne prináša svetová tvorba.

Touto zmenou kritérií prešiel Stanislav Barabáš, keď sa zo Slovenska vydal do sveta skúšať svoje sily tam, keď doma pre seba nenachádzal priestor ani perspektívu. Neprichádzal do Nemecka s prázdnyimi rukami. Patril do čela pelotónu našich zlatých šesťdesiatych a jeho slovo zavážilo, lebo zavážili jeho filmy. *Pieseň o sivom holubovi*, *Zvony pre bosých* a najmä *Krotká*, tá už s medzinárodným ohlasom – to boli výsledky, ktoré otvárajú cestu. Aj mu ju otvorili, a bez čakateľstva. V roku 1967 mu ešte doma uviedli *Krotkú*, ktorou zaujal na festivale TV filmov v Monte Carle, a už dva roky nato nasledoval ďalší prepis Dostojevského, groteskná štúdia mravov *Večný manžel*, to už v nemeckej produkcii.

Produkčne teda nadviazal v západnom Nemecku na svoju česko-slovenskú filmársku dráhu prakticky bez prestávky, a odvtedy do roku 1991, keď nakrútil svoj posledný celovečerný TV film, v tomto prípade z krimisérie *Tatort*, teda *Miesto činu*, vytvoril v Nemecku 19 samostatných celovečerných televíznych filmov a 4 tituly zo série *Tatort*, nerátajúc filmy pre deti. A hoci túto činnosť sám charakterizuje ako prstokladové cvičenie, profesionálny výbrus, hodno podotknúť, že séria *Tatort* je v nemecky hovoriacich krajinách unikátny mediálno-sociologický úkaz. Vznikla totiž už v roku 1970, teda v čase, keď Barabáš zmenil vzduch, a trvá podnes so stúpajúcou sledovanosťou, takže si ju týždeň čo týždeň zapína 10 – 13 miliónov divákov. Nebude teda náhoda, že hoci Barabášovu tvorbu, tak ako televíznu produkciu vôbec, médiá veľmi nerefletovali, Barabášov *Tatort* z r. 1989, *Chudák Nanoš*, rozvíril

vody. Vyvolal totiž protesty rómskej komunity kvôli údajným prehráškam proti politickej korektnosti, teda novodobému, mákšiemu a protismernému variantu socialistického realizmu neblahej pamäti. Pritom každý zo štyroch Barabášových *Tatortov* otvára pod rúškou krimipríbehu závažné sociálne, psychosociálne alebo bezprostredne politické otázky, zavše vybrúsenou formou, a patrí teda k vetve tvorby, ktorú od Sartrových čias nazývame zaangažovanou.

Ťažisko svojej tvorby však Barabáš, prirodzene, vidí v tých 19 televíznych celovečerných filmoch, kde predstavuje takmer napospol prepisy autorov jemu blízkych, spríbuznených filozofiou a pohľadom na svet – stačí uviesť mená, aj to výberovo: Andrzejewski, Camus, Crane, Dostojevskij, Feydeau, von Hoffmansthal, Chandler, Kokoschka, Maupassant, Simenon, Strindberg. Spozna tých mien spravidla zavážajú prvky anarchie, buričstva, ironizácie malomeštiactva, ľudskej malosti aj establišmentu, pričom autorský pohľad ich spája tým, že v nich navyše objavuje stopy – alebo aj viac než stopy – existencializmu, skepticizmu a zavše aj mystiky. Je to dosť široká škála životných koncepcií a filozofií, napriek tomu zárodokovo nachádzame už v Barabášovej tvorbe slovenského obdobia z každej čosi (teda okrem mystiky), takže aj jeho emigračné filmy pôsobia vo výsledku zväčša ako autorské, hoci si scenáre písal podľa literárnych či dramatických predlôh. Inšpiroval sa totiž na jednej strane tým, čo sa ho osobne, bytostne týkalo, neraz ako emigranta, utečenca za slobodou, ako dosvedčuje naživo nakrútená demaskačná dokudráma *Mierotvorci* (1984), venovaná v orwellovskom roku rekonštrukcii diplomacie osudných predmníchovských dní, *Komenský* (1985), teda archetypový osud kultúrneho a politického štvanca, či inkvizitná dráma *Tma zahalila krajinu* (1989) podľa Andrzejewského románu, ale aj takrečeno skica k téme *El Greco maľuje inkvizítora a my*

*sme Utópia* (1976). Na druhej strane je tu existencialistický pohľad na život, ktorý tu nestelesňuje len camusovský *Jonas čiže umelec pri práci* (1970), ale aj *Modrý hotel* podľa Stepheny Crana (1970) či *Komplíci* podľa Georgesu Simenona (1982). Ba aj medzivojnové gangsterské krimi Raymonda Chandlera *Budem čakať* (1982) preniesol Barabáš z USA do Berlína povojnových čias a rozšíril o politický rozmer jednak prežívajúceho nacizmu, jednak ľudských katastrof zakotvených v nútených presídľovacích akciách, zasahujúcich milióny, takže z neho urobil koncentrovanú, melancholickú noir-drámu stratených existencií v tichom okne uragánu dejín.

Na nedostatok sebarealizačných príležitostí v nemeckej emigrácii sa Barabáš teda ponosovať nemohol. A keď položime na miskú váh päť hraných filmov nakrútených vo vlasti proti devätnástim nakrúteným v emigrácii, ukazuje sa zrazu, že kvantitatívne leží ťažisko tvorby slovenského režiséra v Nemecku. Tu však tiež už nastupuje paradigmatický posun, ako ho Barabáš sám apostrofoval výrokom, ktorý som tu predradil ako motto...

Doma patril Barabáš na čelo pelotónu, medzi tých, čo v šesťdesiatych rokoch spoluuročovali vývin slovenskej – a československej – kinematografie, ba kultúry v širšom zmysle slova. V Nemecku sa zrazu ocitol na pozícii uznávaného profesionála a majstra televíznej réžie, ale pritom jedného z mnohých. Už nebol na čele pelotónu, ale v jeho strede, a na čelo sa viac neprebil. Podľa všetkého si z toho ťažkú hlavu nerobil, lebo bol skôr reflexívny než asertívny typ a priestoru na umeleckú sebarealizáciu, na ktorom mu najviac záležalo, nachádzal dostatok. Nikdy síce priamo v kinematografii klasického typu, zato v televíznej tvorbe naplňal svoje ambície vrchovato.

**PAVEL BRANKO**

# Úvod do (slovenského) dabingu

Adekvátne pretlmočenie cudzojazyčného audiovizuálneho diela ergo filmu do slovenčiny, nazývané dabing (predtým dubbing), poznáme na Slovensku takmer sedem desaťročí. Berieme ako samozrejmé, že zahraničné hviezdy sa nám v kinosálach, v televízii či v pohodlí domáceho kina prihovárajú jazykom, ktorému rozumieme.

Ak chceme o dabingu uvažovať ako o špecifickej umeleckej disciplíne, ako o samostatnom odvetví filmovej výroby, ktoré je neoddeliteľnou a samozrejmov súčasťou vstupu cudzojazyčného audiovizuálneho diela do tuzemského distribučného reťazca, musíme si položiť otázku, či je dabing v novom tisícročí vôbec potrebný, či má význam tvoriť novú jazykovú verziu a nanovo tak divákovi predkladať zvukovú stopu diela, ktoré je najcelistvejšie vo svojej nezmenenej a pôvodnej podobe. Na mieste je aj otázka, do akej miery dabing túto originálnu podobu mení, prípadne ju posúva do úplne inej, pôvodným autorom možno ani nezamýšľanej polohy.

Vo veku globalizácie a interaktívnych diskusných skupín na webe či sociálnych sieťach často zaznieva názor, že dabing je zlo, ktoré negatívne pôsobí na výsledný zážitok zo sledovania filmov a seriálov, že je to totalitný prežitok, akým dobová cenzúra zamlčovala alebo priamo utajovala skutočné poslanstvo toho-ktorého diela, že je to nástroj, čo sa významnou mierou podieľa na intelektuálnej degenerácii mládeže, jej jazykových (ne) znalostí, ba dokonca, že priamo materializuje širokú skupinu intelektuálne menejcenných jedincov. Mnohí z odporcov dabingu ale jedným dychom spomínajú geniálne české verzie klasických „funesoviek“ či skvelé slovenské verzie animovaných kinohitov.

Od nástupu zvukového filmu v roku 1927 bolo jasné, že iba titulky na adekvátne pretlmočenie diela stačiť nebudú. Film naberal na dialógoch a gulometné konverzacky strácali v titulkovom preklade nezanedbateľnú mieru významov, ktorá pre jazykovo menej zdatné publikum predstavovala dosť podstatný problém. Pre producentov tento problém znamenal menší komerčný úspech, a tým pádom menší návrat vložených investícií. Bez ohľadu na túto skutočnosť bol dabing ako taký závislý od technologického pokroku v snímaní a reprodukcii zvuku a jeho skutočný nástup začal až v povojnovom období. Údaje za jeho prudký rozvoj môže najmä televízia, ktorej – pôvodne extrémne malé – obrazovky znemožňovali pohodlné čítanie titulkov.

Odporcovia dabingu často zabúdajú na tzv. znevýhodnené skupiny diváckej obce, regrutujúce sa z radov nevidiacich, slabozrakých, dyslektikov, dysgrafikov či vo všeobecnosti staršej generácie postihnutej z najrôznejších objektívnych príčin zníženou koncentráciou na vnímanie viacúrovňových vizuálnych podnetov. Osobitnú skupinu tvoria aj deti predškolského veku. Títo všetci sú bez dabingu – odhliadnuc v tejto chvíli od jeho kvalitatívnej úrovne – v pomerne nezavideniahodnej situácii. Odporcovia dabingu tiež často zabúdajú na existenciu iných jazykov než je angličtina. Tlmočiť totiž pomocou titulkov dialóg v angličtine a povedzme japončine so sebou prináša diametrálne odlišné postupy na redukciu podstatnej a „nepodstatnej“ zložky jazyka. Dá sa zároveň predpokladať, že oveľa väčšie množstvo divákov v našom teritóriu prišlo do intenzívnejšieho kontaktu práve s angličtinou než s iným, exotikou „zaváňajúcim“ jazykovým prejavom.

V našich končinách dabing nie je len lacným *voice-overom*, teda jednohlasým či viachlasým monotónnym čítaním prekladu na pozadí pôvodnej zvukovej stopy. Naopak, zámerom tuzemských dabingových tvorcov bola takmer vždy snaha čo najviac sa priblížiť originálnej zvukovej stope. Vráťane pokusov o postihnutie aj čo najjemnejších nuáns, ako sú špecifické dialekty, rečová štylizácia, dialógová synchronizácia či najužšia možná komplementácia hudobnoslovnej vrstvy do obrazu diela.

Obdobia dabingu na našom území, teda na území Slovenskej predtým Československej republiky, môžeme voľne rozdeliť do troch základných etáp: 1. predvojnová (1927 – 1939), 2. povojnová (1949 – 1989) a 3. porevolučná (od roku 1990).

Predvojnová etapa bola výlučne v rukách českých tvorcov, ktorí približne od roku 1930 započali experimentovanie s tzv. komentárovým tlmočením (spôsob jazykovej úpravy dodnes vlastný najmä dokumentárnej tvorbe) v ktorom spíker interpretuje komentár zmixovaný s pôvodnou ruchovou a hudobnou vrstvou diela, ako aj dialógovým dabingom, v ktorom každý hlas v originále má svojho pendanta v lokálnej jazykovej verzii. Ruchová a hudobná zložka pritom zostáva nezmenená. S ohľadom na dobu vzniku a súdobé technické možnosti samozrejme nie je možné aplikovať na tieto dabingy dnešné meradlá, no napriek tomu môže byť prekvapujúce, že napríklad prvá česká verzia disneyho Snehulienky z roku 1938 by bez najmenších problémov mohla konkurenčne obstáť aj dnes.

V povojnovej etape zoštátnená kinematografia mala popri iných cieľoch aj úlohu priblížiť tzv. osvetové a ideologicky angažované snímky čo najbližšie k divákovi a dabing sa stal jedným z jej ťažiskových nástrojov. Ak by sme sa však detailnejšie pozreli na ostatné, prevažne komerčne orientované ba priam „nesocialistické“ filmy, ich pôvodné verzie a verzie dabované, prekvapivo by sme zistili, že dabing nebol príčinou a ani prvoradým nástrojom cenzúry či iného zamlčovania akýchkoľvek nevhodných buržoázných posolstiev. Ba dokonca ani rozdiely v preklade či úprave dialógov primárne neslúžili programovej manipulácii s percipientom. Boli skôr ústupkom čo najužšej významovej vzdialenosti medzi pôvodnou a dabovanou verziou. Dabing ako taký – pokiaľ by sa mu dali pripisovať akékoľvek významné zásahy cenzúry – kopíroval už iba veľakrát necitlivé dramaturgické zásahy do originálu, v ktorom museli absentovať „nevhodné“ a pre pokrokového diváka nežiaduce audiovizuálne podnety. Táto dramaturgická čistota nabrala svoje obdĺžne rozmery najmä nástupom televízie, ktorá často dielo v kinách uvádzané bez cenzúrneho zásahu (a plne dabované) prispôsobila do podoby, aká veľakrát vo výsledku nedávala zmysel. Aj napriek tejto skutočnosti by som si nedovolil paušalizovať názor o dabingu ako príčine akejkoľvek cenzúry a podchytené rozdiely medzi pôvodnou a dabovanou verziou je tiež potrebné posudzovať prípad od prípadu. Súčasná prax, keď je pôvodná zvuková stopa „prenasadená“ do

novej kvalitnejšej (a podľa optimistického predpokladu necenzurovanej) kópie, vo väčšine prípadov dokázala neopodstatnenosť podobných radikálnych záverov.

Kým teda kinodistribúcia eliminovala „ideovo nevyhovujúce“ snímky už vo fáze nákupu a do dabingu púšťala najmä vhodné a komerčne orientované filmy, televízna dramaturgia ich svojím prísnyvom sitom často nepustila bez potrebnej úpravy. Napriek tejto praxi v kinách či v televízii mali svoje vyhradené miesto aj filmy v originálnom znení s titulkami. Veľakrát sa dokonca stalo, že to, čo neprešlo dramaturgickým sitom v dabovanej podobe, bez akýchkoľvek problémov odvysielali v pôvodnom znení s titulkami. Aj bez prítomnosti povestných pípmetrov totiž bolo zremé, že divácky väčší úspech, resp. sledovanosť bude mať dielo opatrené zrozumiteľnou jazykovou verziou. Za všetky prípady možno spomenúť napríklad dnes už legendárny film *Maléry pána účtovníka*, ktorý bez väčšieho ohlasu prešiel v pôvodnom znení kinodistribúciou, no po uvedení dabovanej verzie v televízii razom nadobudol status kultovej ľudovej komédie.

Úspech dabingu u divákov determinovalo aj profesionálne nasadenie tvorcov, ktorí ako dabérov využívali často známych a obľúbených hercov, dávali si záležať na preklade a úprave jednotlivých dialógov, pri tlmočení piesní alebo priamo muzikálových čísel pozývali do štúdia populárnych spevákov a speváčky, či známych textárov a hudobných skladateľov, ktorí veľakrát aj priemernú snímku dokázali pozdvihnúť na umelecky vyššiu úroveň.

Slovenský dabing v tejto ére začínal veľmi nespoko, ale o to intenzívnejšie. Už od prvo počiatkov začal spolupracovať s nastupujúcim televíznym médiom. Kým český dabing takmer do roku 1964 sústreďoval svoje ťažiskové technologické zázemie do služieb kinodistribúcie, slovenský dabing, od jej vzniku aktívne spolupracoval s televíziou na vývoji záznamového zariadenia pre nové médium. Náročnosť a nepraktickosť tzv. živého dabingu (keď sa v priamom prenose zo štúdia tlmočila divákovi slovenská verzia filmu, naskúšaná v nepredstaviteľne stresujúcich podmienkach a šialenom časovom tempe) totiž okrem nižšej výslednej kvality diela neumožňovala jeho ďalšie pohodlné reprízovanie.

Podľa svedectva Ivana Stadtruckera už v roku 1961 údajne vznikol prvý záznamový dabing k filmu *Rozoraná celina*. Táto informácia žiaľ zatiaľ nebola potvrdená fyzickým dôkazom z archívu RTVS. Svedčí však o neuveriteľnej snahe priniesť divákovi dielo v čo najprirodzenejšej, najcelistvejšej a najzrozumiteľnejšej podobe.

Slovenský dabing bol v povojnovom období pre svoju menšiu penetráciu v kinodistribúcii a preferenciou divácky obľúbených filmov do českého dabingu mnohokrát zaznávaný, označovaný za menej kvalitný a často odsúvaný na druhú kolaj ako profesionálne poddimenzovaný. Pri spätnom pohľade na jeho historické mílniky však zisťujeme, že vo svetle dobovo zvláštnych dramaturgických rozhodnutí sú tieto predsudky v mnohých prípadoch neopodstatnené. Napríklad slovenská verzia



zdroj: © Slovenský filmový ústav - Fotoarchív

*Siedmich stotočných* vznikla v roku 1966 a už v roku 1968 bola nahradená vo vysielaní českou verziou. Po rozdelení štátu v roku 1993 trvalo celých 15 rokov, kým ju STV vo svojom archíve oprášila a predložila divákovi na posúdenie. Napriek nižšej technickej kvalite spoločenej zubom času, z umeleckej stránky v ničom nezaostávala za tou českou a aj mnohými odporcami kritizovaný dobový preklad vôbec nenarušil vyznenie diela. Skôr potvrdil moju subjektívnu domnienku o korelácii kvality a čo najmenšieho odstupe obdobia uvedenia diela a obdobia jeho dabovania, ktoré klesá tým viac, čím viac sa tento odstup zväčšuje.

Porevolučná etapa alebo skôr etapa začínajúca rozdelením štátu, priniesla masový rozvoj nových distribučných kanálov (videodistribúcia) a nástup komerčnej alebo platenej televízie. Niekoľkonásobné zväčšenie objemu vysielacieho času a nenasýtenosť trhu pokleslejšími a dovtedy zaznávanými či ignorovanými alebo ideovo nevyhovujúcimi dielami, znamenal koniec štátneho monopolu vo výrobe dabingu. Bohužiaľ s rozvojom súkromných dabingových štúdií automaticky nestúpala aj kvalita vyrábaných dabingov. Skôr naopak.

Paradoxne tým, že kino a videodistribúciu ovládli opäť české dabingové verzie a prvá naozaj životaschopná komerčná televízia na území novodobého Slovenska vznikla až 31. augusta 1996, zachoval si slovenský dabing punc kvality aj v období neúspešného experimentovania s *voice-overmi*, či asynchrónnymi pokusmi súkromných videodistribučných štúdií. Nástupom plnoformátových komerčných televízií stal sa aj slovenský dabing súčasťou najväčších komerčných trhákov alebo populárnych televíznych seriálov.

V období nástupu digitálnych technológií prestal platiť aj najväčší argument odporcov dabingu o nemožnosti vypočítať si zároveň s dabovanou verziou aj verziu originálnu. Či už s titulkami alebo bez. Dabing navyše získal nový rozmer aj u spomínaných hendikepovaných skupín divákov, ku ktorým si nachádza cestu v spojení s audiokomentárom alebo skrytými titulkami. Technologické možnosti súčasnosti teda začali odpočítavať novú éru dabingu. Budúcnosť určí, či sa táto umelecká disciplína bude uplatňovať aj naďalej v pluralitnej koexistencii ostatných umeleckých zložiek diela, alebo zanikne ako jazyk, ktorý stratil v ďalšej komunikácii svoje opodstatnenie.

JAROSLAV PROCHÁZKA

# Reciprocita ako základ koprodukcie

S Mikom Downeym (MD), britským producentom spoločnosti Film and Music Entertainment, ktorá má na konte množstvo produkcí najrôznejšieho charakteru ako aj rozpočtu, som sa stretla toto leto v Chorvátsku na Motovun Film Festivale nad hluzovkami. Nezmylil si Slovensko a Slovinsko. O slovenských filmoch vedel dostatočne veľa, aby ma svojimi znalosťami našej malej kinematografie ohúril.

Porozprával mi o tom, aké bolo koprodukovat Jakubiskov film *Bathory*. A vám prostredníctvom odpovedí na moje otázky poradí, ako si nájsť koproducenta s takým bohatým portfóliom ako má on.

**EP:** Čo vás láka na koprodukciami s producentmi zo strednej Európy a štátmi bývalej Juhoslávie?

**MD:** To isté, čo nás poháňa k práci na filmoch režisérov z celého sveta, či už s *Isango Ensemble*, juhoafrickou divadelnou spoločnosťou z Kapského mesta ocenenou Zlatým medvedom (s ktorou sme práve dokončili film *La Boheme*)<sup>2</sup> alebo s mladou brazílskou debutantkou Mariou Clarou, s ktorou sme práve dokončili film *Streetkids United II – The Girls from Rio*, alebo na filme ako *Lilet Never Happened*, hranom dlhometrážnom filme o detskej prostitúcii na Filipínach<sup>3</sup>. Láka nás prirodzená zvedavosť, záujem o myšlienky a idey. Vášň pre film, ktorý slúži ako nástroj na umelecké vyjadrenie, ale aj ako zbraň, čo môže iniciovať sociálnu zmenu. Je jedno, či ide o silný politický traktát, ako je gruzínsky film *Mohsena Makhmalbafa The President*<sup>4</sup> alebo komediálny scenár *Pawela Pawlikowskeho* a *Bena Hopkina* k filmu *Lost in Karastan* – tá príťažlivosť je rovnaká – perfektný scenár, úžasná myšlienka, jedinečný umelecký jemnocit a potenciál vplyvu na svet okolo nás a pokus o zmenu spôsobu nášho uvažovania o svete, v ktorom žijeme.

Keď sme so Samom Taylorom založili spoločnosť na frankfurtskej burze DAX pred 50 filmami, ktoré máme v súčasnosti za sebou, vymodelovali sme ju na základe našich pozorovaní stavu hudobného priemyslu v oblasti „World Music“ – s pridaním poznatkov z nášho domáceho prostredia Veľkej Británie a európskeho filmového prostredia – začali sme aktívne vytvárať „World Cinema“ projekty. O 15 rokov neskôr, s dokončenými filmovými projektmi, ktorých hodnota je viac ako 225 miliónov dolárov, sme úspešní vo vytváraní spoločnosti so zmiešaným portfóliom, pričom jej existencia nie je finančne závislá od troch hlavných zdrojov Veľkej Británie na podporu filmu – BFI<sup>5</sup>, BBC<sup>6</sup> a FilmFour<sup>7</sup> – aj keď s nimi pravidelne spolupracujeme – a máme veľmi eklektický mix kreatívnych a komerčných

partnerov po celom svete. Len niekoľkým britským produkčným spoločnostiam sa podarilo nakrúcať s osobnosťami ako je nemecký nositeľ Nobelovej ceny Günter Grass, či literárny otec austrálskeho národa Thomas Keneally (*Schindlerov zoznam*), alebo americká legenda James Ellroy. Taktiež kontinuálne spolupracujeme so skupinou VICE<sup>8</sup>.

Náš záujem koprodukovat filmy nie je založený len na prvotnej motivácii nakrúcať britské filmy mimo nášho územia, ale aj na rozvíjaní našej vízie portfólia založeného na myšlienke „World Cinema“, čo zahŕňa aj strednú Európu, Kaukaz, Rusko, Latinskú Ameriku, Afriku, USA a Ďaleký východ, čiže miesta, kde sme pracovali v posledných rokoch na pravidelnej báze.

**EP:** Čo chýba slovenskému audiovizuálnemu prostrediu, aby sa stalo najlepšou krajinou na koprodukovanie filmov?

**MD:** So slovenskými producentmi som naposledy spolupracoval, keď Veľká Británia zabezpečila podstatný objem finančných prostriedkov na film *Bathory*. Práve sme však dokončili úžasnú spoluprácu s producentkou Alicou Nelisovou, narodenou na Slovensku, na jej poslednom filme *Anjeli*. V posledných rokoch sme viedli dialóg so slovenskými producentmi o možnosti priniesť projekt na Slovensko, avšak ich reakcia bola v tomto prípade ľahostajná. Nadobudol som pocit, že skôr išlo viac o prístup ku koprodukciami v zmysle „čo môže britská spoločnosť urobiť pre mňa?“ než „ako môžem začať dlhotrvajúcu spoluprácu, ktorá by bola solídna a obojstranne produktívna?“. Ja osobne vidím koprodukciiu ako obojsmernú cestu reciprocity. Všeti máme niečo, čo môžeme ponúknuť z krátkodobého i dlhodobého hľadiska. Môj bezprostredný pocit z tejto otázky je, že u vás existuje postoj akejsi jednosmernej krátkodobosti, ktorá podľa môjho názoru vedie k mŕtvemu bodu. Aj keď rozumiem, že existuje len veľmi málo nástrojov pre slovenských producentov na koprodukciiu. Čo samozrejme chýba slovenskému prostrediu, sú úspešné komerčné filmy populárne u divákov, ktoré by našartovali záujem zo strany súkromných zdrojov.

Pre koprodukciiu hľadáme vzťahy, aké máme s divadelnou skupinou Isango z Južnej Afriky, Borisom T. Maticom zo spoločnosti Propelor v Chorvátsku, spoločnosťou Delirium Srdjana Dragojevića z Belehradu, spoločnosťou 20 Steps Vladimera Kacharava z Gruzínska, alebo ľudmi ako Konstantin Bojanov z Bulharska či Jamillah van der Hulst z Holandska, Rudolph Herzog z Nemecka alebo Conor Barry z Írska – chceme pracovať so slušnými, spoľahlivými, inteligentnými a entuziastickými spoločnosťami, ktoré sa na koprodukčnú vzťah pozerajú recipročne.

**EP:** Aké sú najdôležitejšie atribúty projektu, ktorý sa rozhodnete koprodukovat?

**MD:** Tri veci. Dokonalý scenár. Nádherný scenár. Úžasný scenár. A dobrý scenár je tiež užitočný.

**EP:** Môžete opísať najlepší „pitch“ pre vás?

**MD:** Určite. Niektorí ma zoberie do krčmy a povie mi priamo od srdca a vlastnými neštylizovanými slovami, prečo je zapálený pre tento projekt, a zomrie ak sa neuskutoční v najbližších 6 mesiacoch.

Rozumiem existencii všetkých *pitching* fór, ale v zásade ich považujem, tak ako všetky súťažné festivaly, za neprirodzenú realitu súčasného výrobného procesu filmov. Umenie by nemalo byť nikdy v súťaži, nejde predsa o dostihové kone.

Tiež okamžite vypínam, keď počujem dokonale pripravený, vybrúsený a naučený „pitch“. Existuje množstvo filmov, ktoré vyhrali množstvo cien na *pitching* fórach, ale nikdy sa nedokončili. Jedinou cenou je výroba filmu. To je cieľom aj odmenou. Pokiaľ si ho nevyrobil, tak si to nedokázal.

**EP:** Kde vás môže slovenský producent stretnúť? Zúčastňujete sa na veľkých festivaloch s filmovými tržmi alebo skôr uprednostňujete stredné a malé festivaly? Navštevujete *pitching* fóra?

**MD:** Ak nie som v našom Portobello Studi v Notting Hill, cestujem podľa miest nakrúcania našich filmov, alebo mierim na Istriu, kde mám domov. Navštevujem najrôznejšie festivaly rôznych druhov a veľkostí, ak mám na to špecifický dôvod. Už dostatočne dlho pracujem vo filmovom priemysle aby som „nemusel“ navštevovať *pitchingové* fóra. Radšej si vyberiem projekt, ktorý je čerešničkou na torte a podľa môjho vkusu a neformálne sa stretnem s jeho autormi. Tento spôsob je pre mňa prospešnejší, ako som spomínal už vyššie. Často som v porotách na filmových trhoch, a ak nájdem projekt, ktorý musí vzniknúť, snažím sa to byť ja, kto ho vyrobí!

**EP:** Videli ste nejaké slovenské filmy v posledných rokoch?

**MD:** Videl som ich niekoľko a tiež som ich aj naprogramoval na viacerých festivaloch, kde som umeleckým riaditeľom, či už išlo o Pula Film Festival (*Zamatoví teroristi*), premietanie filmu *Slepé lásky* na Motovun Film Festivale pred niekoľkými rokmi, alebo česko-slovenskú koprodukciiu *Fair Play*, ako aj niekoľko krátkych slovenských filmov pre Zahreb Film Festival. Aj v rámci mojej práce podpredsedu Európskej filmovej akadémie mám každoročne šancu vidieť všetkých kandidátov – vrátane tých zo Slovenska. Pre mňa najdôležitejším však je séria slovenských filmov na DVD, ktoré publikuje Slovenský filmový ústav v posledných rokoch, vďaka čomu som mal šancu ich vidieť. Potom, ako som videl film Dušana Trančíka *Iná láska* zo série DVD filmov z osemdesiatych rokov, stal som sa jeho fanúšikom. Očaril ma aj absolútne úžasný dokument *Obrazy starého sveta*, tiež jedna z posledných publikácií Slovenského filmového ústavu. Digitalizovaním slovenského filmového bohatstva a jeho publikovaním na DVD zachováva Slovenský filmový ústav dedičstvo slovenského filmu.

## EVA PA

- 1 isangoensemble.org.za
- 2 Ocenenie získal Ansámbl za film *U-Carmen eKhayelitsha* v roku 2005.
- 3 www.liletneverhappened.com
- 4 Film tento rok otváral MFF Benátky www.makhmalbaf.com
- 5 British film Institute - Britský filmový ústav. V súčasnosti aplikuje projekt Film Forever, plán financovania audiovizie na roky 2012 - 2017. Rozpočet sa plní prostredníctvom dotácie z britského ministerstva kultúry, médií a športu, ako aj zo ziskov Národnej lotérie.
- 6 Britský národný vysielateľ založený v roku 1922.
- 7 Film4 bola založená v roku 1982 ako produkčná spoločnosť Film4 Productions, vlastnená televíznou stanicou Channel Four Television Corporation a bola podporným vysielateľom pre filmy vyrobené v Spojenom kráľovstve, a po celom svete.
- 8 VICE vznikol roku 1994 ako *punk-zine*. V súčasnosti ide o mediálnu spoločnosť s pobočkami vo vyše 30 krajinách sveta zastrešujúcu online platformu VICE.COM, medzinárodnú sieť digitálnych kanálov, produkčnú spoločnosť, časopis, nahrávaciu spoločnosť, agentúru kreatívnych služieb či knižné vydavateľstvo.



Mike Downey, zdroj: archív film and music entertainment

## SLOVENSKÉ TRIUMFY NA SCENÁRISTICKÝCH WORKSHOPECH PROGRAMU MIDPONT

Za päť let své existence pomohl dramaturgický program MIDPOINT mnoha svým absolventům s vývojem jejich scénářů; některé z nich se už dočkaly také realizace. Slovenští účastníci workshopů od počátku patřili k těm nejvýraznějším a nejuspěšnějším.

Vznik Centra střeoevropské scénaristické tvorby MIDPOINT iniciovala v roce 2010 pražská FAMU ve spolupráci s VŠMU v Bratislavě a dalšími prestižními evropskými filmovými školami.

Slovenští tvůrci jsou tak přirozeně častými frekventy především kmenového workshopu, který je určen studentům a mladým

filmovým profesionálům s rozpracovanými scénáři. MIDPOINT jim nabízí možnost individuálních konzultací s etablovanými tvůrci z Evropy i USA. Je kladen důraz především na spolupráci tandemu scenárista a producent, proto jsou do výukového programu přijímány pouze týmy.

Tříměsíční vzdělávací program zahrnuje dva mezinárodní workshopy, přičemž první z nich se tradičně koná v rámci MFF Art Film Fest v Trenčianských Teplicích ve spolupráci se slovenským občanským sdružením CHARACTER – Film Development Association. Druhý workshop se pak odehrává v Praze a je zakončen tzv. *pitching* fórem, tedy veřejnou prezentací projektů před producenty a zástupci filmových fondů a koprodukčních trhů. Zároveň jsou vyhlášeny ceny za nejlepší projekty – a právě na pomyslných schůdkách pro vítěze se slovenští účastníci objevovali již od počátku velmi často.

### Slovenští vítězové

Ocenění filmaři si kromě kvalitativního ohodnocení odnášejí finanční obnos určený pro následný vývoj. Hned v prvním ročníku workshopu MIDPOINT bodovaly v kategorii celovečerního filmu scenáristka Barbora Hřínová a producentka Barbara Hessová a jejich příběh o dospívání s názvem *Před odletem*. V druhém

roce existence MIDPOINTU si cenu za nejlepší krátkometrážní počin odnesli scenárista a režisér Teodor Kuhn a producent Jakub Viktorín a jejich projekt MOMO. Drama o osamělosti a důležitosti otcovské figury se brzy po workshopu podařilo realizovat a půlhodinový film získal Cenu za nejlepší studentský film na MFF nezávislého filmu v Římě, na studentském slovenském festivalu Áčko si vysloužil ocenění za nejlepší scénář a střih a na rumunském Festivalu studentských filmů CinemaIubit získal trofej za nejlepší film.

Loňský ročník se nesl ve znamení celovečerního triumfu projektu s názvem *Magda H.* scenáristky Terézie Simanové, absolventky VŠMU v Bratislavě, a producenta Petera Badače ze společnosti BFilm. *Magda H.* je příběhem spleťtého života Magdy Lokvencové-Husákové, právničky, herečky a první ženy normalizačního prezidenta Gustáva Husáka. Projekt získal podporu Slovenského audiovizuálního fondu a momentálně je ve vývoji. Letos mladí slovenští tvůrci vyhráli hned ve dvou kategoriích – ocenění za krátkometrážní počin si odnesli scenárista a režisér Martin Hnát a producentka Zuzana Bartošová (studenti VŠMU) a jejich projekt *Prečo veríme*. Příběh odehrávající se po konci první světové války obsahuje milostný trojúhelník, ovšem

zároveň řeší problematiku ztráty a znovunalezení křesťanské víry ve světě zničeném válkou.

MIDPOINT také tradičně uděloval studijní stipendia ve spolupráci s Mediterranean Film Institute (MFI). Výherci získali možnost zúčastnit se hlavního workshopu, který tento prestižní scenaristický program pořádá. Jedno ze stipendií získal také dlouhometrážní projekt z VŠMU *Súťaž* trojice Lukáš Obermajer (scénář), Erika Paulinská (produkce) a Martina Buchelová (režie). Satirický scénář inspirovaný reality show přináší studii skupinky soutěžících, kteří se účastní nesmyslné soutěže v jednom hypermarketu.

### Profesionálové profesionálům

MIDPOINT nabízí v rámci svého dalšího workshopu také dramaturgické konzultace pro etablované slovenské filmové profesionály. Tohoto workshopu se v roce 2012 zúčastnil kupříkladu celovečerní snímek *Kandidát* scenáristy Maroše Hečka, jehož se ujal režisér Jonáš Karásek. *Kandidát* patří na Slovensku mezi nejnavštěvovanější slovenské filmy od roku 1993.

### KRISTÝNA PLESKOTOVÁ

## Neviditeľný zostrih

Fenomén rôznych verzií toho istého filmu (viac či menej identických s pôvodnou) nemusí byť iba módnym trendom. Väčšinou za ich vznikom stojí potreba atraktívnej DVD a Blu-Ray reedície. Možnosti pustiť si svoj obľúbený film s nepoužitými scénami a porovnať rôzne distribučné verzie (ktoré sa podriaďujú trhu v rôznych regiónoch – väčšinou je to európska, americká, japonská), sa odoláva iba ťažko. Najväčšou motiváciou prijať inú než pôvodnú verziu, býva súhlas s režisérom, ktorý po rokoch konečne ponúka svetu dielo tak ako ho zamýšľal on, a nie tak ako mu do neho zasahovali zlí, zlí producenti.

Marko Igonda ako Martin, zdroj: www.krokdotmy.sk

Príčin, prečo svetlo sveta neuzrie ten najlepší zostrih, je toľko, koľko okolností komplikuje vznik konkrétneho filmu. Producent napríklad nemusí byť presvedčený, že režisér mu odovzdal kasový trháč, režisér zasa mohol mať nepredvídané problémy a aj napriek povolenému prečerpaniu rozpočtu sa mu nepodarilo dosiahnuť to, čo chcel. No častým dôvodom býva, že jeho vízia je na svoju dobu príliš odvážna, krutá, depresívna... A v prípade, že je film aj napriek všetkému úspešný a stane sa nadčasovým, režisér sa z úcty k svojej vízii a prípadnej základni fanúšikov pustí do toho, čo mal urobiť už dávno: konečne podať film tak ako pôvodne chcel, keďže na prvý pokus bol malým pánom na to, aby si dupol. Po rokoch sa tomu nikto nebráni a fanúšikovia majú konečne možnosť vidieť, ako tieto zmeny, medzičasom už známemu filmu, vlastne pomohli. Samozrejme, takýto luxus si nemôže dovoliť každý film, no už samotná možnosť byť opravený a doladiť zopár detailov, alebo radikálne prekopať celý význam, je aj v hypotetickej rovine veľkou výzvou. Trend reedícií môže divákovi síce otravovať, alebo im lahodiť, no v prvom rade má v sebe potenciál filmu raz a navždy pomôcť.

V slovenskej kinematografii takúto kúru podstupujú filmy iba zriedka. Ak vynecháme rekonštrukciu historických kópií (čo je skôr pre dobro výskumu našej filmovej histórie) a proces digitalizácie našich najvýznamnejších filmových diel, iných než pôvodných zostrihov slovenských filmov sa veľmi nedočkáme. Doposiaľ najzriavejším príkladom by mohlo byť *Na krásnom modrom Dunaji* Štefana Semjana. Sám Semjan bol totiž znechutený, že z pôvodnej niekoľkohodinovej verzie bolo v roku 1994 do kón uvedené iba torzo, čo podľa neho aj spôsobilo nepriятие filmu vtedajšou kritikou, ako aj divákmi. Semjanovho originálu sa však nedočkáme, keďže táto kópia už neexistuje.<sup>1</sup> Najčastejším dôvodom vyrobiť aj alternatívnu distribučnú verziu filmu, je jeho uvedenie v televízii. Či už je výsledkom viacdielneho hybridu z dôvodu vtesnania sa do časovo vopred stanovených vysielacích slotov, alebo drobná cenzúra v prípade uvedenia pred magickou hranicou 22:00, stále ide o hľadanie kompromisu medzi autormi filmu a televíznou dramaturgiou.

Budúci (alebo skôr fiktívny) nový zostrih určite nie je automatickou útechou pre divácky neúspešný film. No vzhľadom na to, že prijatie niekoľkých domácich titulov v našej

distribúcii bolo prevažne rozpačité, úvaha nad takýmto spôsobom „opravy“ môže viesť k ich konštruktívnejšej recepcii, než je obligátne vymenovanie chýb a nejasností. V tomto smere nám ako modelový príklad môže poslúžiť nedávno uvedený *Krok do tmy* Miloslava Luthera, a to z viacerých dôvodov. Tiež sa dočkal filmovej a televíznej verzie, sám je filmovou verziou literárnej predlohy, ktorá má aj umelecký aj spoločenský filmový potenciál a v neposlednom rade mu filmová kritika vyčítala nejasnosť a rozpačitosť.<sup>2</sup> Pre načrtnutie návrhu, ako by mohol byť tento film jasnejší, je najlepšie začať kontextom jeho vzniku.

### Výkrik do tmy

*Dobová dráma o mladom lekárovi, ktorý sa nevie vyrovnáť so svojou krvavou minulosťou. Počas vojny musel vyniesť krutý rozsudok. Po rokoch sa bráni prijatú ponúkanú kariéru a prepadá vášni v mimomanželskom vzťahu. Jeho kroky vedú k nečakaným následkom.*<sup>3</sup>

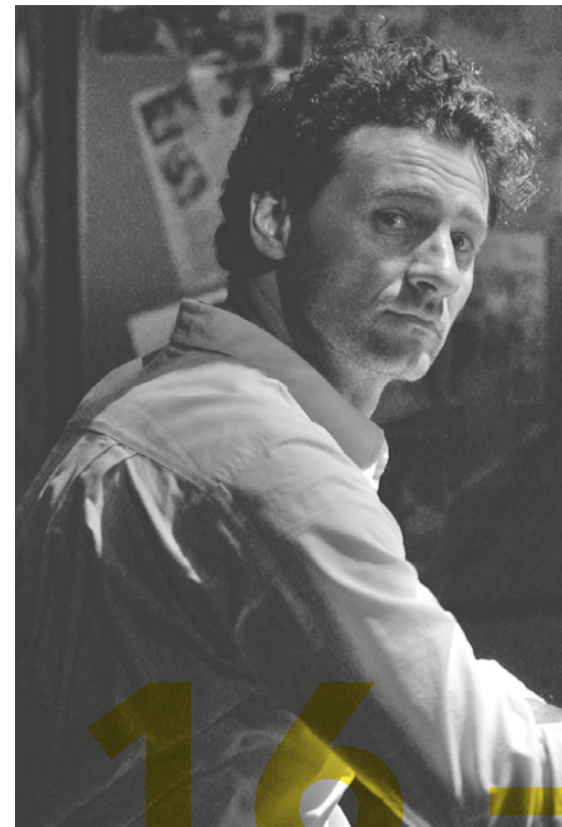
Devízami *Kroku do tmy* sú najmä téma nástupu „obdobia temna“ našich moderných dejín a súčasná reflexia spoločenských zmien v päťdesiatych rokoch 20. storočia. Socialistické Československo v oboch kinematografiách síce rezonuje, no väčšinou v podobe „retro“ komédií, alebo drám okolo činnosti ŠTB. Existenciálna neistota spojená so stalinistickou totalitou, zoznamovanie sa s novými pravidlami spoločenskej hry a skutočný ponor do vnútra nasilu „šlachteného“ nového človeka – komunistu, sa po roku 1989 dočkali filmového spracovania iba sporadicky. Turbulentný nástup diktatúry robotníckej triedy, boj o moc, sústavné hľadanie vnútorného nepriateľa a všadeprítomný strach, sú vďaka živnou pôdou pre polemiku nad dobrom a zlom. Každý príbeh z tohto obdobia v sebe nesie aj potenciál vyrovnáť sa so zložitou situáciou, v ktorej sa spoločnosť ocitla. Veľkou výzvou sú najmä postavy, ktoré sú nútené jedno si myslieť a druhé hlásať a hraničné situácie, ktoré sa zasa odohrávajú v pasívnom dusne.

Takto nastavený projekt má svoje výhody aj úskalia. Bohužiaľ, autorom sa nepodarilo výhody využiť a úskaliam sa vyhnúť, pričom oboje možno nájsť už v knižnej predlohe *Rozostavaný dom* Alfonza Bednára. Táto novela sa v čase svojho vzniku stala obeťou cenzúry a nemohla byť zaradená do pôvodného

súboru *Hodiny a minúty*, pretože „(Bednár)... menej zvládol noetické a svetonázorové rozpory, resp. reálne historické napätie medzi človekom a dobou...“<sup>4</sup> Bednár v nej kriticky pomenoval isté problémy zvráteného budovania novej spoločnosti a *Rozostavaný dom* tým pádom ponúka reflexiu spomínaného obdobia z prvej ruky. A hoci by naša kinematografia bola bez Alfonza Bednára ako autora predlôh a scenáristu kvalitatívne oveľa chudobnejšia, kontroverznosť *Rozostavaného domu* ešte nezaručuje, že jeho adaptácia bude automaticky jednoduchá. Bednárova novela je aj napriek svojmu zaujímavému osudu zakorenená v schematizme, s ktorým navyše ešte aj účelovo polemizuje. *Rozostavaný dom* je jednou z prvých lastovičiek vyrovnávania sa s literárnou sorelou, a preto v sebe jej znaky síce obsahuje, no zároveň ich aj popiera, čím ponúka takpovediac dvojité interpretácie. Ku cti scenáristov *Kroku do tmy* slúži, že si túto komplikáciu pri písaní scenára uvedomili a aj ju zohľadnili.

*Pochopiteľne, napriek nesporne odvážnemu kritickému pohľadu na roky budovania „novej pokrokovej spoločnosti“ je z perspektívy dneška poznačená aj viacerými dobovými limitmi. Po ich odbúraní sme domysleli príbeh tak, ako by bol asi napísaný v atmosfére necenzurovanej tvorivej slobody. Preto sú mnohé dejové línie, videné z perspektívy dneška, pozmenené a dovedené do dramaticky ešte vypätejších konzekvencií.*<sup>5</sup>

Odhodlanie pasovať sa s úskaliami polemiky nad socialistickým realizmom je jedna vec, no naozaj vyabstrahovať jeho kvality, je druhá. Problémom *Rozostavaného domu* je, že Bednár sa snažil voči schematizmu kladných postáv natoľko vymedziť, že v celej novele kladného hrdinu vlastne nenájdeme.<sup>6</sup> Toto samozrejme neznamená, že filmová adaptácia kladného hrdinu zákonite mať musí, no Bednárov vedomý zámer sa v jednej chvíli akoby otočil voči autorom scenára. Ďalšou komplikáciou je ono čítankové prelínanie dvoch časových rovín, pre Bednára charakteristické, najmä v tomto období jeho literárnej tvorby (pozri hit stredoškolských čitateľských denníkov *Kolíška*). Čo bolo v literatúre päťdesiatych rokov štandardom, je však v kinematografii 21. storočia pomerne neelegantné. A ak sa tvorcovia *Kroku do tmy* retrospektívnym povstaleckým scénam nechceli vyhnúť zámerne, mohli im dať oveľa dramatickejšiu funkciu, než iba dovyšvetľovať okolnosti príbehu.



### Krok do tmy

Ústrednými postavami filmu sú lekár a bývalý povstalec Martin Dubovský, jeho manželka Eva a milienka Soňa Malenová – miestna politická agitátorka, ktorá sa na Slovensko prisťahovala s otcom z Moravy. Tento milostný trojuholník má na muške dvojica oportunistov: dispečer Kamil Vlach a tajomník MNV Ignác Dugas, bývalý „tiežpovstalec“, ktorý svojmu otcovi nerobí veľkú radosť. Martinova a Ignácova minulosť je poznačená tragickými udalosťami počas SNP, kde zomrel ich bratia a Martinovi rodičia a keď sa ukázalo, kto z nich je charakter a kto nie. Soňa má nemanželské dieťa, o ktoré sa stará prevažne jej otec Malena. Príbeh sa uberať takto:

Martin so Soňou hrajú šach v kultúrnom stredisku, výjavy partizánskych bojov na stenách v ňom vyvolávajú spomienky na SNP, konkrétne na Ignácovu neuváženú akciu, keď zabil Nemcov na pochôdzke. Do Martina všetci dobiedzajú, aby vstúpil do strany, mohol by šéfovať celej nemocnici, no on sa nechce takto prostituovať. Martin Soňu na politickom školení provokuje spochybňovaním teórie marxizmu-leninizmu. Kamil si Soňu odchytí a chce vedieť, či má Martina pod kontrolou. Martin ide za Soňou, výťah nejde, musí po schodoch. Spia spolu, hneď potom ide Soňa za Evou a tvári sa, že sú kamarátky. V nasledujúcej retrospektíve sa dozvedáme, že Martinov brat chodil s Ignáčom rabovať dedinu. To sa zvrhne do zbytočnej prestrelky s Nemcami, ktorí sa pomstia na dedinčanoch (a Martinovom otcovi). Prítomnosť: Ignác si stavia na kopci pri cintoríne dom zo spoločného a Kamil ho chodí kasírovať. Ignác chce kandidovať na predsedu MNV, čo znamená, že sa potrebuje zbaviť Martina. Kamil mu to sľúbi a ide preto za Soniným otcom Malenom, nech dcéru umravní. Je 44. minúta filmu a zároveň prvá zmienka o veľkom drevenom kríži, ktorý sa Ignácovi nepáči, ako symbol tmárstva. Otec ho karhá, ale Ignác nepočúva. Eva číta list od otca, ktorý spomína Ignácov zámer zhodiť kríž. Martinom to ani nehne, aj keď mu Eva v dialógu pripomenie, že ten kríž mu pripomína smrť jeho rodičov. A opäť retrospektíva: Martin ako veliteľ partizánskej jednotky zatýka svojho a Ignácovho brata, pričom Ignác ušiel. Po zatknutí nasleduje poprava, lebo dotčení majú na svojich rukách krv nevinných. A opäť prítomnosť: Soňa sa Martinovi prizná, že to nemanželské dieťa





Martin a Soňa, zdroj: www.krokdotmy.sk



Scéna z konca vojny, zdroj: www.krokdotmy.sk

# erén

má s Kamilom, ktorý pracoval u jej otca ako koncipient. Všetci traja chceli ujsť do Viedna, no nepodarilo sa im to a preto tu teraz musia trčať. Kamil ich má pod kontrolou a sľubuje, že vybaví presun na Moravu. Taktiež sa prizná, že Kamil ju poslal, aby Martina zvedla, čím by bol vydierateľný. Martin so Soňou končí. Retrospektíva: zbeh Ignác sa vracia spolu s ruským frontom, zrazu má celú dedinu pod palcom. Prítomnosť: Ignác sa už vidí ako kariérny komunista, strhne spomínaný kríž a napíše anonym Evinmu otcovi, ktorý ho prečíta Malenovi. Za Evou ide Ignácova žena Paula a povie jej, že Martin spáva so Soňou, čomu Eva neverí. Martin ide za Soňou, výťah stále nefunguje. Chce, aby mu pomohla utuľtať kľebetu o nich dvoch, ona od neho na výmenu chce protislužbu. Martin nestíha zhromaždenie, na ktorom Ignáca počas agitácie pred všetkými pokarhá vlastný otec, k čomu sa pridajú aj ostatní a za čo ho aj Ignác v noci zmláti. Soňa prišla za Martinom, chce konečne tú protislužbu – Martin musí urobiť ilegálny potrat. Martina cestou domov zmláti Ignác, Kamil sa z auta prizerá. Martin ide za Kamilom a hrozí mu, aby dal Malenovcom konečne pokoj. Kamil opäť tlačí na Malenu, aby urobil so Soňou poriadky. Malena však ide za Evou a varuje ju pred Soňou, Eva ho vyženie. Martin zasa ide kvôli pokazenému výťahu pešo za Soňou, no potrat nemôže urobiť, lebo je tam Malena. Nemôže ani odísť, lebo za Soňou prišla aj Eva, tak sa schoval vo výťahovej šachte, kde čaká, kým Eva odíde. Potom sa dozvedá, že potrat je pre Soňu, čakajú dieťa. Malena stratí nervy a Soňa pred ním utečie, Kamil ju nájde plakať na schodoch. Ide udať Martina, že kšeftuje s liekmi a chce, aby Soňa svedčila. Soňa sa v rámci hádky s Kamilom zrúti do výťahovej šachty a zomrie. Martin je vo vyšetrovačke, prišli mu všetko, čo neurobil, ponúkajú mu spoluprácu, on odmieta. Ignác je po novom nula, chce ísť na pohraničie, kde sú voľné domy po Nemcoch. Jeho žena by aj išla, ale musí vrátiť kríž, čo zhodil. Ignác to teda povie farárovi. Eva podpisuje s tajnými spoluprácu, aby zachránila Martina. Malena sa lúči s Evou, idú konečne na Moravu. Martin sa vráti domov, najprv chce odísť, no Eva ho zoberie na milosť. Martin plače.

Takto vybudovaný príbeh má, čo sa vedenia divákovej pozornosti týka, niekoľko nedostatkov. Najväčším je azda prídlhé

exponovanie všetkých motívov a vzťahov, podaktoré z nich sa objavujú až v polovici filmu (kríž). Príčinou môže byť opisné stretávanie sa priveľkého množstva postáv<sup>7</sup> vždy po dvojičkách a kým sa dozvieme, že každý na každého niečo má, musíme byť svedkami dlhého sledu konverzácií, namiesto situácií. Prídlhá expozícia však trpí ešte aj prelínaním s povstaleckými retrospektívami, ktoré spúšťajú jej ďalšie fázy. Navyše, Martin ako hlavná postava sa celý čas vyhýba akejkoľvek aktivite. Na Martinovi je síce sympatické, čo neurobí (nevstúpi do strany, nejde sa pomstiť Ignácovi za smrť svojich rodičov), no táto jeho nečinnosť príbeh neposúva dopredu. Prvým jeho aktívnym zásahom do deja je až rozchod so Soňou, druhým (a zároveň aj posledným) je „dupnutie si“ pred Kamilom. Treba síce pamätať na jeho velitelský rozsudok nad nesprávnymi povstalcami, no ten je skôr súčasťou prehistórie postavy a zároveň aj bod, čo všetko udalosti spúšťa. Sám Martin sa dokonca touto dilemou ani v predlohe ani vo filme veľmi nezaobrá a ani nemá motiváciu s týmto strašiakom minulosti niečo urobiť.<sup>8</sup> Dokonca ani zhodený kríž ho netrápi natoľko, aby sa jeho odstráneniu nejakú vzoprel, hoci je na to vopred upozornený. Výrazne mäťoucou súčasťou *Kroku do tmy* je tma samotná. Povstalecké scény dešifrujeme iba na základe nekonkrétnych nočných záberov, z ktorých sa dá iba cez kusé dialógy hádať, ktorá postava čo robí. Ak by išlo o situácie, kde je tma problémom aj pre postavy, bolo by to v poriadku, no jediný, kto z týchto situácií nie je múdrejší, je samotný divák – aj to do chvíle, kým sa ich presný obsah dozvieme v zbytočne opisnom dialógu neskôr. Ako však z *tmy*, do ktorej takto celý film vkročil, von?

### Krok do tmy ...redux?

Ak by mala vzniknúť, okrem verzií s nadávkami a bez,<sup>9</sup> aj tretia, ktorá by zohľadnila vyššie spomenuté a zároveň by nemala formu „Rozostavaného domu“, možno by nebolo na škodu ešte raz siahnuť po pôvodnom texte. Dynamike by prospelo posilniť motívy, ktoré film odsunul na okraj a iným zasa neprikladať takú váhu. Povstalecké scény by nemuseli byť roztrúsené po celom príbehu, ale ocitli by sa na začiatku fiktívneho strihu. Ba dokonca by

ani nemuseli byť, keby bol drevený kríž menej rekvizitou a viac nositeľom príbehu, mementom minulosti a jeho zhodenie Ignácovi aj spúšťacím mechanizmom ďalších udalostí. Martin, ako hlavná postava by bol dynamickjším spádom deja poháňaný k aktivite. Ak je možné baviť sa o takejto modifikácii jeho postavy, pokojne by mohol proti Ignácovi po zhodení kríža vystúpiť verejne práve on, aspoň by mal Kamil dôvod chcieť ho udať za niečo horšie, ako hrozenie pästou v niekoľkých záberoch. Taktiež Eva, hoci je svojim spôsobom naivná, by mohla o nevere vedieť, ako o nej iba tušiť a možno sa k tomu Martinovi ani nepriznať – o to väčšia motivácia podpísať spoluprácu s tajnými (pomsta je dramatickejšia ako súcit). V tom prípade by nový zostrih mohol vypustiť aj postavu Soninho otca, ktorého jediná reálna funkcia je, že vzbudí v Eve podozrenie o nevere (Soňa s dieťaťom je zraniteľnejšia, má viac problémov). Síce by nemal kto Soňu vyhodit z bytu na schody k výťahu, ale aspoň by to urobil aktívnejší Martin, napríklad v hneve, že Soňa má to srdce zabiť ich vlastné dieťa. A výťah, ako jediná predzvesť budúcich udalostí by si zaslúžil väčšiu pozornosť, ako byť „mimochodom“ dierou v stene v druhom pláne a predmetom jednej opisnej repliky.

Na záver by bolo na mieste podotknúť, že navrhovaný fiktívny zostrih si nekladie za úlohu poučovať tvorcov o ich práci. Skôr chce budúcich režiséroch a producentov upozorniť na to, že nie každý dobrý zámer automaticky predpovedá šťastný výsledok a zároveň pripomenúť kritikom budúcich diel, že nie za každým zlým výsledkom stojí nešťastný zámer.

### HĽUK

- 1 In: ŠVAJDLENKA Marek, *Filmy Štefana Semjana*, VŠMU, 2006.
- 2 *Krok do tmy - alebo krok vedľa?* (Jaroslav Hochel). *Krok do tmy chce vysvetliť všetko* (Miloš Ščepka). *Krok do tmy* (Roberta Tóthová). *Když si hrdinové zasluží trpět, je to krok do tmy* (Martin Svoboda).
- 3 *Krok do tmy*, Press-kit.
- 4 In: PEŤKO Valér, *Hodiny a minúty - doslov*, Slovenský spisovateľ, 1980.
- 5 *Krok do tmy*, Press-kit.
- 6 In: HOCHEL Braňo, *Rozostavaný dom, Interpretácia prózy Alfonza Bednára*, Studia Academica Slovaca - Prednášky XXXVII. letnej školy slovenského jazyka a kultúry, 2001.
- 7 Hochel: „Ak zoberieme do zreteľa neparalelné a paralelné dejové línie, tak môžeme hovoriť o románovej kompozícii, čo napokon pre prúzu daného rozsahu nie je ani prekvapujúce“.
- 8 Hochel: „(Martinov) ...čin sa eo ipso chápe ako bezproblémovo opodstatnený, nijako významne netraumatizuje vzťahy medzi postavami, netraumatizuje aktéra, ktorý nariadil bratovu popravu“.
- 9 „Krok do tmy by zrejme mal mať dve verzie, plnokrvnú distribučnú a umravnenu televíznu. ... V skutočnosti zákon núti tvorcov skresľovať obraz normálneho života, slúžiť spoločenskej pretvárke, malomeštiackemu pokrytectvu a svätuškárstvu!“ Miloslav Luther (*Krok do tmy*, Press-kit).

# Výstava iba pre pamätníkov?

Nedávno prebehla v Galérii mesta Bratislavy (GMB) retrospektívna výstava Alexa Mlynárčika, ktorý počas nej oslávil osemdesiat rokov. Paradoxne sa odohrala práve v Bratislave, ktorú podľa autora prvej Mlynárčikovej monografie Pierra Restanyho (bude o ňom ešte reč) „nikdy nemal rád“. K výstave vyšla hneď v troch jazykových mutáciách (!) a v celkovom náklade 2 000 kusov objemná, v poradí už tretia Mlynárčikova monografia, tentoraz zostavená kurátorom výstavy, riaditeľom GMB Ivanom Jančárom.

Priečelie Mirbachovho paláca GMB počas retrospektívy Alexa Mlynárčika. Foto: Galéria mesta Bratislavy

Bola to vôbec prvá jeho retrospektíva, čo prekvapuje o to viac, že podľa I. Jančára „by sme ťažko našli v bibliografii iného slovenského autora také množstvo medzinárodných ohlasov ako práve u Alexa Mlynárčika (AM)“. Aj keď už dnes toto tvrdenie celkom neplatí (minimálne v prípade Romana Ondáka), AM bol predovšetkým v rokoch 1965 – 1975 medzinárodne najznámejším a najviac uznávaným slovenským umelcom. Lenže nebol umelcom „galerijného typu“ – svojou tvorbu sa programovo orientoval mimo svet galérií a múzeí, vytrvalo sa pokúšal uniknúť aj zo sveta umenia, ktorý mu pripadal umelý a snobský. Miesto pre tvorbu hľadal „inde“, na „inej strane umenia“, ako to formuloval Mlynárčikov dlhoročný teoretický „protektor“, vplyvný francúzsky teoretik a kritik umenia, spoluzakladateľ Nového realizmu Pierre Restany.

Restany bol presvedčený, že „odchylná“ či „vychýlená (déviantne)“ funkcia umenia sa prejaví v priamom dialógu tvorcu s iným človekom, v umení, ktoré získa formy života, a tým aj „normalitu v inakosti, odlišnosti (diferencie)“. Tvorca a druhý, „obyčajný človek“ zdieľajú ono „nevýslovné potešenie z normality v odlišnosti“ prostredníctvom rituálu, slávnosti, ktorú Restany označí ako „existenciálnu akciu“ (slovenský historik umenia Radislav Matuščík ju jednoducho nazýva „akciou-slávnosťou“). V nej sa prežívajú život spoj s hranným vo forme, ktorá má zároveň charakter posvätného obradu, ale aj „svojbytnej zábavy“ (P. Restany). Azda najvýznamnejší český teoretik umenia 20. storočia Jindřich Chaloupecký to zhrnul slovami: „celé Mlynárčikovo úsilie smeruje k tomu, „zmieriť obyčajný svet obyčajných ľudí“ so „svetom moderného umenia“.

Nešlo však iba o splnutie života a umenia v „existenciálnej akcii“. Aj vo svojej každodennej praxi má podľa AM umelec opustiť prostredie „sterilného ateliéru“; jeho miesto je „v uliciach, na stavbách, v laboratóriách, továrňach a obchodoch“. AM aktualizujúci lavičkové teórie dvadsiaty rokov o spoločenskej zodpovednosti umelca, zvlášť zo ZSSR, tvrdil, že umelec bude iba „jedným z mnohých“, bude len „projektantom idey“, spolutorcom nového životného priestoru, predovšetkým rozsiahlych urbanistických celkov. Bude sa pritom opierať o viacerých spolutorcov, ktorí sa stanú jeho rovnocennými partnermi. Umenie splynie so životom „v mene totality života“ a nový životný sloh bude určený pravidlami „objektívne platnej tvorivej hry“. Na základe „kladnej angažovanosti uprostred spoločnosti“ vzniknú kolektívne diela, realizované akousi novodobou „medzinárodnou hutou – teamworkom“.

AM sa teda javí ako tvorca, ktorý skôr podnecuje k tvorivosti druhých, alebo kolektívnu tvorivosť usmerňuje a riadi. V praxi vystupuje skôr ako režisér happeningov zvláštneho druhu, alebo ako organizátor, výkonný riaditeľ novej novodobej huty – teamworku. I. Jančár, tiež známy manažér kultúry, si AM cení aj ako „mimoriadne zdatného organizátora“. V rámci kolektívnej akcie-slávnosti nie on sám, ale ostatní tvoria umelecké diela či iné typy umeleckých prezentácií, a to podľa ním pripraveného scenára a „režijných pokynov“. V podstate len týmto spôsobom – ak neberieme do úvahy autorove početné výtvarné realizácie

v architektúre, pri ktorých sa tiež vytvoril stály okruh spolupracovníkov, „spolutorcov“ – sa jeho predstava o teamworku realizovala v praxi. AM sa však podobne ako Július Koller väčšinou vyhýbal pojmu umenia – nie umenie, ale poetično vytvára „jakési tetelén vzduchu nad asfaltkou“, teda niečo, čo nám vždy uniká.

Keď však Mlynárčikovo umelecké smerovanie viedlo ponad a mimo toho, čo sa zvykne predstavovať v galériách a čo sa stáva predmetom muzeálnych zbierok, vstáva otázka, aké umelecké diela mohol vlastne vytvoriť, či mu nehrozila situácia, ktorú pomenoval J. Chaloupecký: „Ak bude umenie naďalej rozbíjať tradičné formy a nakoniec ich úplne zničí, potom tu bude umelec stáť bez čohokoľvek, čo sa zvyklo nazývať umeleckým dielom“. To môže byť aj jeden z dôvodov, pre ktoré sa AM – podobne ako viacerí iní akční umelci – retrospektívnej výstave dlho vyhýbal. Riešenie, ktoré napokon predstavil, sa do istej miery pokúša nájsť odpoveď na tieto otázky – dôraz sa kladie na artefakty ako „hmotné pozostatky“, vedľajšie produkty jeho projektov a „existenciálnych akcií“. Tieto artefakty sú však dôsledne neodadaistické či „novorealistické“ v tom, že prakticky nič nie je vytvorené podľa umelcovej „svojevôle“, ale len kombináciou, montážou, dotvorením nájdenných predmetov, zlomkov reality.

Objektové asambláže, nájdenné objekty a z nich vytvorené prostredia na výstave dominujú – až na úvodnú časť, kde môžeme vidieť obsiahlu kolekciu Mlynárčikových diel inšpirovaných pražskou, latentne symbolickou verzou informelu (Mikuláš Medek). Autor vytvoril abstraktné maľby s vysokým, pastóznym reliéfom podľa „gotických receptúr“, ako tvrdí I. Jančár. Sú azda najmenej známou časťou jeho tvorby – nedosahujú však výtvarné kvality porovnateľných diel Mariána Čunderlíka a nie sú ani originálne svojím presahom ponad žánre, ako podobné diela Jozefa Jankoviča a Stana Filka, a tak výstave zaberajú neprimerane veľký priestor.

Mlynárčikova „veľká hra“ (P. Restany) však nastáva až v nasledujúcom období „permanentných manifestácií“. Vznikli na základe veľmi osobného podnetu – AM začiatkom päťdesiatych rokov strávil nejaký čas vo väzení. Neúspešne sa pokúsil prekročiť štátne hranice, čím podľa vtedajších represívnych zákonov spáchal trestný čin. Dlhší čas mal možnosť pozorovať graffiti na stenách väzenskej cely. Bol to vlastne jediný spôsob, ako sa uväznení mohli prejavovať a aspoň nepriamo komunikovať so svetom aj so sebou samými. Jeden z anonymných autorov vyškral do steny nápis: „tyhle stěny – to je bible“. Po rokoch tieto posolstvá, navrstvené v čase, autora inšpirovali k permanentným manifestáciám. AM akoby chcel znova a znova vyvolať príležitosti, situácie, v ktorých sa ľudia spontánne a sústavnne (=permanentne) prejavujú, zanechávajú za sebou nikým neregulované stopy. Zároveň akoby v nich chcel prebudiť prirodzené fetišistické sklony. Na prejavy anonimnej tvorivosti však vtedy prirodzene nemohol využiť prostredie socialistických väznic, vytváral preto také konštelácie objektov, ktoré po istej úprave poslúžili ako fetiše, zvlášť erotické.

Na jednej strane to viedlo k zhmotneným „permanentným manifestáciám“, objektovým asamblážam, ktorých ústredným motívom bol

„mrŕty čas“, zastavený čas, symbolizovaný hodinovými ručičkami bez ciferníkov. Boli takisto pokryté grafitmi „spoluatorcov“ a mohli tiež evokovať väzenské prostredie, kde čas neplynie, ale stojí. Na druhej strane AM vytváral neskrývane erotické fetiše (prezentoval ich vtedy skôr v zahraničí, ako na prudernom socialistickom Slovensku). Odliatky ženských tiel alebo figurín z výkladov alebo ich fragmentov na spôsob torz inscenoval ako objekty alebo priestorové zostavy, environmenty. Štruktúra objektov zámerne pripomína sakrálné formy hlavne kresťanských, ale aj iných rituálov – oltáre (retabulá alebo krídlové oltáre), relikviáre, epitafy, stély. Vyhrotene paradoxná forma týchto objektov, ktorú ešte podporilo ich dodatočné pozlátenie, mala zrejme pôsobiť ako červené súkno na „spolutorcov“. A aj pôsobila – keď ich AM predstavil v roku 1966 v parížskej galérii Raymonde Cazenave, recenzent výstavu označil za najzábavnejšiu a najvzrušujúcejšiu spomedzi všetkých, ktoré vtedy v Paríži boli.

Práve spojením erotických a kresťanských „fetišov“, ale tiež paradoxnou sakralizáciou sexualitý sú práce AM blízke súdobým dielam Stana Filka a Jany Želibskej. Jeho prostredia z figurín a zväčšených fotografií z pánskych magazínov erotických fetišov, zvlášť *Pokušenie a Villa dei Misteri* (1967) však zachádzajú v tomto smere najďalej. Aj z časového odstupu autor a jeho kurátor tento spôsob tvorivosti oceňujú natoľko, že mu na výstave nechali pomerne veľký priestor. Možno aj preto, že on sám sa raduje do „kategórie autorov, pre ktorých búranie tabu bolo alfou a omegou tvorivých snáh“.

Z vystavených diel však nie je vždy zrejme, ktoré z nich sú originálmi a ktoré len neďávnymi replikami. Figuríny v zostavách, ktoré mali byť rekonštrukciou prostredia z *Pokušenia*, sú poznačené príliš súčasným stylingom. Už ani tie figuríny nie sú tým, čím bývali. Navyše im chýba účinný vizuálny kontrast, geometricko-letteristické kompozície Miloša Urbáskca z pôvodnej parížskej výstavy, ktoré predstavovali inú, nie spontánnu podobu textácie. Dnes už figuríny a torzá nahých ženských tiel zďaleka nepôsobia tak provokatívne, viac by sa možno hodili ako rekvizity do erotického salónu, ani to však nie je isté, pretože pôsobia skôr smutno a bezbranne. Tento pocit len umocnil zážitok z vernisáže – keď som videl to množstvo ľudí, zdalo sa mi, že sa pri tejto príležitosti zišiel početný Mlynárčikov seniorský fanklub – pamätníci akcií s „vychýlenou funkciou“ a osobitne dámy v zrelom veku (bývalé modelky? múzy? spoluatorky či spolupracovníčky?).

Je to len ďalší dôsledok Mlynárčikovo celoživotného umeleckého konceptu, snahy vyhnúť sa umeniu, vymaniť sa z jeho rámcov, dokonca uletieť z umenia, tak ako sa o to pokúsil Július Koller. Svedčí o tom projekt – akcia *Posolstvo* (1970), počas ktorej AM vyzval známych umelcov, väčšinou z okruhu Nových realistov, aby na meteorologické balóny upevnili vlastné diela a vypustili ich do stratosféry. Vychádzajúc z Restanyho tézy „ak je cena hodnotou, umenie je bez hodnoty“, vytvoril viacero projektov, ktorých zmyslom bola o. i. aj nivelizácia umeleckých hodnôt – autor, charizmatický „organizátor“, svojich partnerov presvedčil, aby mu venovali diela, ktoré boli buď vydražené za symbolickú cenu, rozdané, alebo rituálne

zničené – spálené, rozšliapané, vypustené do vzduchu, obetované vo večnom snehu alebo ako snehové repliky rozpustené v čase.

Mlynárčikova „veľká hra“ do značnej miery spočívala v tomto rituálnom zneškodnení umenia v prospech niečoho hodnotnejšieho, podobne ako u Kollera, ale s menej hmatateľnými stopami. Akoby sa autor chcel zbaviť zodpovednosti za tvorbu a preniesť ju na iných. Nedeliteľné, a v konečnom dôsledku neurčité, akoby rozptýlené autorstvo však len umocňuje základný koncepčný problém – ako predstaviť relikvy kolektívnych akcií-slávností, ktoré boli svojou povahou efemérne a iba čiastočne zdokumentované.

Autori výstavy tento problém v podstate obišli. To podstatné z Mlynárčikovej tvorby, dokumentáciu zo všetkých tých „dní radosti“, ktoré ľuďom pripravil, sa v zredukovanej podobe objavili v najvzdialenejšom kúte výstavy. Akoby tým nepriamo priznali ich malú závažnosť v celku jeho diela. Možno ďalším nepriamym dôsledkom toho, že AM uprednostňoval neregulovanú tvorivosť pred samotným umením, je fakt, že na výstave nie sú zastúpené doklady jeho spolupráce s konkrétnymi umelcami, hlavne architektmi. V knihe ani na výstave nenájdeme výrazný okruh Mlynárčikovej tvorby – prospektívnu architektúru, kde jeho najčastejšími partnermi boli Viera Mecková a Ludovít Kupkovič, a v ktorej sa podľa P. Restanyho najviac prejavila jeho „planetárna imaginácia“. Projekty ako *Istroport*, *Akustikon*, *Poceta nádeji a odvaha*, aj keď koncepčne azda inšpirované dielami Claesa Oldenburga a Christa, patria medzi to najlepšie, čo vytvoril a navyše majú pevnú väzbu k dielam popredných domácich umelcov (S. Filko, J. Koller, Vladimír Havrilla).

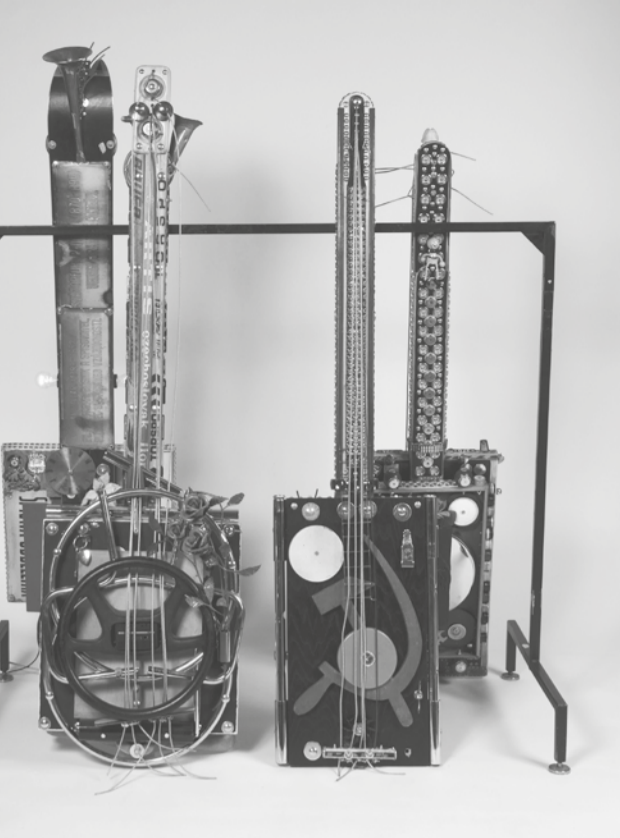
Autori výstavy zrejme považujú za vrchol Mlynárčikovej tvorby skôr zbieranie, dokumentáciu grafitov, podnecovanie graffitizmu a celkovo prácu s nájdennými textovými posolstvami. Zaznamenávajú pritom zmenu, ktorá nastala po roku 1989. Autor si texty na ďalšie „spracovanie“ vyberá tak, akoby chcel viac zdôrazniť ich chaotickosť a bezobsažnosť. Zbiera skôr doklady informačného smogu – aj pri výstave v GMB čiastočne prekryl ozdobnú fasádu rokokového Mirbachovho paláca lešením (zopakoval tým motív zo žilinskej výstavy *Sen o múzeu* z roku 1991), s ochrannými tkaninami, ktoré niesli nápisy v rôznych typoch písma, Európanom často nezrozumiteľného, a navyše zrkadlovo prevrátené – akési babylonské zmätenie jazykov. Podobne záver výstavy v podkroví paláca s názvom *Pravda a fiasko viery*, bol koncipovaný ako zabudnutý sklad, plný nepotrebných transparentov a ich neužitočných posolstiev. Transparent so známym heslom novembra 1989 SLŪBILI SME SI LÁSKU je doplnený nápisom A NA LÁSKU? SME ZABUDLI! Autorovo rozčarovanie z aktuálneho spoločenského diania možno pochopiť, je však aj dôsledkom jeho celoživotného programu – keď sa s umením iba zahráivate a tvorbu príliš často chápete ako intelektuálne „panské huncústvo“, môže sa to nakoniec obrátiť proti vám. Umelec môže k tvorbe pobádať ostatných, môže ich „svojbytné“ pobaviť, ale skutočnú oporu môže nájsť iba sám v sebe. Aj posledné útočisko.

AUREL HRABUŠICKÝ

# Vizuálne umenie v hudbe; hudba vo vizuálnom umení

3. časť - súčasná slovenská scéna

Pre avantgardné umenie päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, ktorým som sa zaoberala v predchádzajúcich dvoch textoch, boli kľúčovými pojmami intermedialita, fluxus, performancia a happening. V tomto článku sa presuniem na pole súčasného umenia, čo v tomto prípade znamená zhruba sedemdesiate roky až súčasnosť, a ako „keywords“ budú slúžiť najmä objekt a inštalácia.



Peter Kalmus: Strunové nástroje I. - IV., 1990 - 2001. Foto: archív SNG

Začnem dielom, ktoré síce obsahom aj formou patrí skôr do neomoderny než súčasného umenia, ale vzniklo až v druhej polovici sedemdesiatych rokov, a bude tvoriť premostenie medzi oboma (aj tak čisto vykonštruovanými) obdobiami. Ide o cyklus takmer sedemdesiatich kresieb s názvom *Partitúry* od autora Monogramistu T. D., ktoré vznikli v rokoch 1976 – 1978.

Za týmto umeleckým menom sa skrýva Dezider Tóth (1947), autor, ktorý sa takto premenoval v roku 1997, na svoje päťdesiate narodeniny. Hoci študoval maľbu, je známy skôr inými, konceptuálnejšími umeleckými stratégiami.

Často pracuje s textom, zaujíma ho vzťah medzi slovom a obrazom. Typické je preňho volné mixovanie médií, práca s nájdenými predmetmi z bežného života, až banalitami, ktoré drobným autorovým zásahom menia svoj význam a získavajú všeobecnejšiu platnosť. Pre seriózne témy (napr. príroda a jej ochrana, už spomínaný vzťah slovo/obraz, resp. literatúra/vizuálne umenie) často volí hravé, až humorné riešenia, čo je aj prípad *Partitúr*.

Napriek názvu Monogramistove *Partitúry* nie sú v pravom slova zmysle grafickými partitúrami, pretože (hoci pracujú s formou notovej osnovy) nie sú určené na hudobnú interpretáciu. Ide skôr o obrazové básne, čiže vizuálnu poéziu.

Autor v jednotlivých častiach cyklu dotvára, až narúša schému notovej osnovy (skôr ozvlášťujúco než deštruktívne), a prináša tak moment napätia medzi pravidlom (pravidelnosťou) a jeho porušovaním. Medzi jednotlivými dielami nájdeme napríklad osnovu, sčasti prekrytú čiernym štvorcem v kresbe *Ticho pre Maleviča*, preplepenú leukoplastom v *Liečení ticha*, roztrhanú a roztancovanú v kresbách *50 V* alebo *1500 V*.

Téma prírody a jej ochrany rezonujú napr. v *Praesidium naturae*, kde sú „noty“ vytvárané odtlačkami vtáčích nožičiek.

Najbližšie k samotnej hudbe majú asi kresby *Po daždi* a *Bon voyage*, pretože sa v nich ozývajú muzikálne rytmy, takže si vieme predstaviť aj ich hudobnú interpretáciu.

*Dychovka*, okrem toho, že je opäť vtipným prepojením významu slova a obrazu, obsahuje aj moment akčného umenia – pri pohľade na obraz si hneď vieme vybaviť autora, ako sa skláňa nad papierom a fúkaním do mláčky tušu, svojím vlastným dychom „kreslí“ obraz.

Podobne je to aj v *Lamentáciách*, ktoré sú veľmi expresívne, emotívne – stopa ľudských prstov expresívne vyjadruje bolesť a smútok, aké sa za podobným gestom môžu skrývať.

Generačne blízkym autorom je Otis Laubert (1946), špecifická postava domácej scény, ktorú si väčšina divákov pamätá ako zberača a triediča odpadových predmetov. Laubert systematicky vytvára zbierky všemožných vecí (vrátane celkom nefunkčných, odpadových fragmentov bývalých predmetov), ktoré následne triedi podľa rôznych parametrov (farba, veľkosť, materiál...), a podľa momentálnej potreby používa na tvorbu vlastných

diel. S témou hudby súvisí v čisto formálnej rovine niekoľko jeho diel, ktoré obsahujú artefakty prevzaté zo sveta hudby. V inštalácii *Nielen hudbou je človek živý* (idea z roku 1986, prvý raz realizovaná v roku 1997, aktuálne inštalovaná na výstave *Paradox 90* v novej Kunsthalle) použil Laubert prázdne puzdrá od hudobných nástrojov (v počte 20 kusov), ktoré naplnil rôznymi jedlými hmotami (napr. ryža, fazuľa, lekvár, korenie). Otvorené puzdrá okrem zvláštneho vizuálneho efektu, založeného na nepatričnom spojení obalu hudobného nástroja a potraviny, poskytovali aj čuchové, hmatové a chuťové asociácie. Druhým mne známym prípadom použitia „hudobniny“ Otisom Laubertom je niekoľko kusov z jeho série *Komentár ku komerčnému textilu*, v ktorej na spôsob asambláže dotváral vzorovaný metrový textil priliepaním cudzorodých predmetov. V tejto sérii nájdeme kusy, ktoré pozostávajú z látky s bodkovaným vzorom, súvisle pokrytej vinylovými platňami, kde sa každá farebná bodka nachádza v strede platne.

Ďalším, už čistokrvne postmoderným umelcom, dôležitým pre tému hudby vo vizuálnom umení, je Peter Kalmus<sup>1</sup>. Vyslúžil si prezývku beatnik slovenskej scény, je takým živelným a plodným umelcom, že pokiaľ žije, pokusy o klasifikáciu jeho tvorby musia nutne zlyhať. Umenie preňho nie je zamestnanie, ale životný štýl. Pohybuje sa v mnohých médiách a témach, hlavným spoločným menovateľom jeho tvorby je prelínanie umenia a života. Zaoberá sa napríklad športom, politikou, veľkou témou je preňho smrť. Vytvára objekty a inštalácie z rôznych nájdených predmetov a materiálov, robí performancie (každá autora účasť na vernisáži je vlastne performanciou vďaka extravagantným, dôkladne pripraveným kostýmom), v mnohých, hlavne fotografických dielach pracuje so svojou identitou (aj pohlavnou); súčasťou jeho „projektu“ je napríklad aj pravidelné behanie maratónu, či nedávno kandidatúra na prezidenta Slovenskej republiky. Okrem práce s *readymadeom* používa aj metódu zbierania a odkladania predmetov (lekárskych predpisov, novinových výstrižkov, kameňov) a ich akumuláciu vo výslednom diele. (Rocková) hudba je preňho prirodzenou a nevyhnutnou súčasťou života, čo sa odráža aj v časti jeho tvorby. Príkladom sú *Partitúry pre rockové vypaľovák*y z roku 1997 – abstraktné kresby (či skôr grafiky), vytvorené technikou pritláčania žeravého kovu na papier. Opäť tu nejde o partitúry v zmysle záznamu hudby, ale skôr slovnú hru odkazujúcu na použitú techniku.

Ešte pobebejšie sú Kalmusove objekty, resp. v niektorých prípadoch až inštalácie atráp hudobných nástrojov, vytvorených z najrôznejších nájdených materiálov – artefaktov populárnej kultúry, bežných utilitárnych predmetov, prípadne odpadu, ktoré sú niekedy sčasti aj funkčné. Takýmto spôsobom vytvoril napríklad niekoľko gitár, mandolínu či súpravu bicích. Jeho vernisážové performancie sú často založené na rôznej hudobnej produkcii, keď je hra na skutočné nástroje kombinovaná s vydávaním

zvukov a pazvukov z rôznych nehudobných predmetov – ako napríklad na nedávnej výstave *Medzi prvou a druhou prírodou* v Rožňave, kde Kalmus „hral“ na elektrické klávesy prostredníctvom špeciálne upevnených kovových trubiek vyludzujúcich nepretržité tóny, ako aj farebných ceruziek, to všetko za sprievodu „obyčajnej“ elektrickej gitary. Hneď sa ponúka paralela z domáceho hudobného sveta – bratia Jobusovi z Vrbového, ktorí pod hlavičkou hudobného telesa („hudobno-pracovnej skupiny“) Vrbovskí víťazi skladajú piesne hrané na nástrojoch vyrobených napríklad z WC rúry a splachovacej nádoby (tzv. Hajzel), motýk (JREG – Jednotná Rolnícka Elektrická Gitara), či nafukovacích zvieratiek (Kravička Mozgocucka) apod. Ich vystúpenia sú opäť skôr performanciou než koncertom a svojou smrteľne vážne myslenou absurditou a groteskou nie sú nepodobné Kalmusovým prezentáciám.

Asi „najhudobnejší“ spomedzi sem zaradených autorov je Viktor Frešo (1974), úspešný umelec tzv. mladšej strednej generácie, známy najmä ako „provokatér“, otvorene kritizujúci fungovanie umeleckej prevádzky. Hoci ide o multimediálneho autora, ktorý sa pohybuje v koncepte, soche aj maľbe, predsa len – najvlastnejšie je mu médium (veľmi široko chápanej) performancie. Martin Dostál o ňom v autorskom katalógu píše, že dokonca aj jeho výstavy sú „aktívnou a premenlivou udalosťou“. „Vzhľadom ke svému nepokojnému temperamentu a výlučnému performatívnemu nadaniu má svá umelecká vystoupenia jako svého druhu eventy, jako gesta, které mají svůj vybraně estetický kánon a význam, jsou však v první řadě událostí, akcí, performancí.“<sup>2</sup> Frešo pochádza z hudobníckej rodiny, jeho otcem je významný slovenský basgitarista Fedor Frešo, ktorý hrával v takých kapelách ako The Soulmen, Fermata, Prúdy, Collegium Musicum a ďalšie. Hudobnícke korene však siahajú ešte ďalej, k starému otcovi Tiborovi Frešovi (skladateľ a dirigent) a starej mame. Mladý Viktor, ešte predtým než sa stal komerčne úspešným vizuálnym umelcom, sa nejaký čas živil ako otcov technik, takže svet (rockovej a džezovej) hudby spoznal naozaj zvnútra a dôkladne. Už zo školských čias pochádza niekoľko projektov, ktorých súčasťou bola hudba. Frešo napríklad nahral hudobné CD (sám hral na všetky nástroje) a na koncoročných obhajobách ho prezentoval pedagógom ako výtvarné dielo. Z obdobia štúdií pochádza aj práca *Autoportrét v štyroch médiách*, ktorého súčasťou bolo video, kde účinkoval Frešo so svojou vtedajšou priateľkou. Frešo cez fonendoskop počúval srdce priateľky, jeho rytmus hral na „kopák“, ona zasa hrala rytmus jeho tepu na „kotel“ (časti súpravy bicích nástrojov). Takýmto spôsobom vytvorili živú sochu, ktorá však bola vo výsledku prevedená do formy videoinštalácie. Ďalšie hudobné projekty realizoval Frešo s Martinom Jenčom (*We are medium*, 2004), Ondřejom Brodym (CD s názvom *The best of Fifty-fifty*, 2006), či Erikom Binderom (živé hranie pod značkou ich umeleckej skupiny Binderfresh). Naposledy to bol veľký projekt

v spolupráci s Mariánom Čekovským, realizovaný v tomto roku v rámci podujatia Košická biela noc. Frešo umiestnil do svätyne Dómu sv. Alžbety svetelný nápis Boh je láska; počas performancie Čekovský hral na organe improvizácie na motívy diela J. S. Bacha. Táto akcia nás privádza k ďalšej veľkej Frešovej téme, ktorou je náboženstvo a viera v Boha, neraz však prepojená práve s hudbou. Ide najmä o rozsiahlu sériu objektov – gitár, poskladaných z prívlastených gýčových náboženských malieb, aké poznáme aj zo slovenských interiérov (oválne „nadpostelové“ formáty), a krku, hmatníka, hlavy a kobylky gitary. Takto vznikajú gitary, basové gitary či mandolíny s motívom Ježiša a Panny Márie, spájajúce motívy viery, hudby a gýča v zmesi, v ktorej nie je možné odseparovať vrstvu úprimného osobného zaujatia od vrstvy irónie a nadhľadu. Podobne rozsiahlu sériu tvoria rozrezané, resp. orezané gitary, z ktorých je odrezaním krku a obľých častí tela ponechaný len strohý obdĺžnikovitý útvar s časťou hmatníka, kobylkou a snímačmi, takže sa zrazu menia na autonómne estetické objekty (vlastne závesné obrazy), pri ktorých zrak preskakuje medzi vnímaním pôvodnej funkcie a tvaru, a aktuálnej minimalistickej estetiky. Volné reflexie minimal artu si u Freša všimol aj Jiří Valoch, keď opisuje jeho sochárske objekty, akým je napríklad *Trenažér nosiča aparatúry* (2011): „dřevěná bedna, krychle, opatřená na každé stěně čtyřmi gumovými kolečky. Teoreticky samozřejmě můžeme objektem pohybovat, ale funkci nemá žádnou, je to krásná parafráze funkčního objektu, kterou tak autor přenesl do autonomního světa umění.“<sup>3</sup> A treba dodať, že opäť je tu použité tvaroslovie pochádzajúce zo sveta hudby – jednotlivé prvky nielen tohto, ale množstva ďalších Frešových sochárskych objektov (špecifické kolieska, rohy, lišty) sú vlastne *ready made*, prevzaté z typických častí zvukárskej a hudobníckej aparatúry.

Kým Monogramista T. D. a Otis Laubert predstavujú typ vážneho, intelektuálne založeného (bez pejoratív – „suchého“) umelca, Peter Kalmus a Viktor Frešo sú nielen svojou tvorbou, ale aj osobnosťou (a telesnou konštitúciou) skôr prírodné živly, ktoré, ak si nedáte pozor, vás vtiahnu do svojho gravitačného poľa. Tým sa približujú hudbe aj v inom zmysle – naplňujú totiž definíciu rockera, rebelujúceho individua, bojujúceho proti uniformite a všednosti.

## ALEXANDRA TAMÁSOVÁ

- 1 O Petrovi Kalmusovi sa viac dočítate v nedávnom čísle „Kinečko u susedov“, kde bola uverejnená recenzia jeho výstavy od Nade Kančevovej (Peter Kalmus: Zbieranie ako princíp tvorby. In: *Kinečko* č. 19/2014, s. 17.)
- 2 Martin Dostál: Viktor Frešo Eastern Connector. In: *Viktor Frešo, autorský katalóg*. Viktor Frešo, 2012, nepaginované.
- 3 Jiří Valoch. In: *Viktor Frešo, autorský katalóg*. Viktor Frešo, 2012, nepaginované.

# 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)  
Petra Hanáková (PeHa)  
a ďalší

## jazykové korektúry

Jitka Madarásová

## preklad z angličtiny

Dominika Borsuková Girao

## grafický dizajn

Pavína Morháčová  
(pavka.sk)

## tlač

Polygrafické učilište

## © copyright

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

KINEČKO vychádza  
raz za 2 mesiace.

## Ďakujeme za dôveru našim partnerom



TESS MAGAZINE

FILMPRO

GAZZO.com  
EUROPEAN SHORTFILMS!



Shiz.sk



MOVIE MANIA

:RÁDIO DEVÍN



Terryho Ponožky



:RÁDIO\_FM

O médiách.com



Vydanie časopisu a výrobu DVD  
finančne podporil:



AUDIO  
VIZUÁLNY  
FOND

# 20

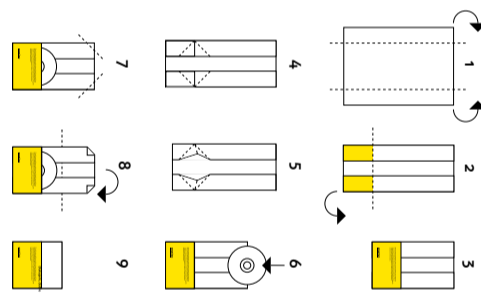
### ! Obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z predchádzajúceho KINEČKA je *Což takhle dát si špenát* (Václav Vorlíček, 1977). Za správnu odpoveď získava Peter Badač celoročné predplatné Kinečka. Uhádnite, z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Píšte na [kinecko@kinecko.com](mailto:kinecko@kinecko.com).

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



Tu odstrihnete a podľa návodu si zložete obal na DVD



Téma: MOC

Počas 2 kreatívnych letných týždňov vytvorilo 25 účastníkov na 4 workshopoch 15 krátkych filmov, 6 performancií a 81 autorských fotografií na tému MOC. Účastníci boli zo 6 krajín - Česka, Maďarska, Poľska, Rumunska, Ukrajiny a Slovenska. Workshopy sa už tradične konali pred Letným filmovým seminárom 4 žily, ktorý je dlhoročným hlavným partnerom workshopu a ktorý bol tento rok celý sústredený okolo témy moci. Výsledné práce účastníci verejne prezentovali počas seminára 4 žily a nájdete ich aj na DVD v prílohe.



KINEČKO

Letný - Nyári - Summer  
Workshop MPhilms 2014



hlavný / main  
partner



s finančnou  
podporou /  
with financial  
support of  
Slovenská republika