

# KINEČKO *v(o) farbách*

**História filmu  
vo farbách**

**Poznáte  
kameramanku  
filmu Neon Demon?**

**Audiovizuálny  
komiks o udalosti leta**

**Vyfarbite si svoj  
IFF Bratislava!**

**Martin Šmatlák  
o AVF**

„Life isn't black and white.  
It's a million gray areas,  
don't you find?“

RIDLEY SCOTT

Práve držíte v rukách to, čo zostalo z Kinečka v(o) farbách po neustálom znížovaní jeho rozpočtu a podpory z verejných zdrojov. Pôvodne malo byť toto číslo vzhľadom na jeho tému plnofarebné. Kinečko je však už šesť rokov známe tým, že dokáže premeniť negatíva vo svoj prospech, a tiež sa netají láskou k filmovému materiálu a filmovej klasike, kde v počiatkoch bola čierna a nekonečno rôznych odtieňov sivej, ktoré dokázali vyjadriť všetky potrebné významy a nálady. Svedčí o tom napríklad prehliadka filmov Carla Dreyera v Cinémathèque Française, ktorá prebieha v týchto dňoch v Paríži. Preto sme prijali výzvu rozprávať o farbách vo filme prostredníctvom nie plnofarebnéj, nie dvojfarebnéj (ako to bežne v Kinečku robíme) ale rovno čiernobielej tlače. Odporúčame vám vychutnať si túto raritu a dôkladne si uložiť nové číslo do svojej zbierky, pretože je predposledné.

Najskôr zmizlo DVD, potom farby a nakoniec aj papier. Od roku 2017 sa budete stretávať s Kinečkom už len v online podobe. Doplňte si teda zbierku tlačených čísel a ak vám nejaké chýba, neváhajte nás kontaktovať. Od januára nás totiž čaká vstup do Kinečka v podobe online sveta filmu.

Práve čítate list z Brazílie, konkrétne z mesta Cabo Frio, kde sa momentálne koná prehliadka slovenského filmu (Slovak visual - mostra de cinema Eslovaco) a odkiaľ dobyvatelia tejto pestrofarebnej krajiny priviezli do Európy pigment, ktorý daroval červenú farbu renesančným obrazom a freskám. Rastú tu všade stromy s názvom pau-brasil, ktorých prírodný pigment brazílín a jeho hromadný vývoz do Európy dal meno celej krajine. Červená, známa ako farba vášne, ale aj agresivity alebo krutosti a násilia, je dodnes jednou z dominant umeleckého a obzvlášť filmového rozprávania vo farbách. V tomto čísle sa viac o jej použití dočítate v článku „výrazná (nielen) farebná symbolika ako kľúč k pochopeniu ľudskej prirodzenosti vo filme *Osada*“.

Práve získavate možnosť pozrieť si zdarma na internete *Grey City* - brazílsky film o farbách v meste a ich boji so sivou nadvládou moci v jednom z najbetónovejších miest sveta, Sao Paule. Streetart má s filmom veľa spoločného. Obraz, pohyb, protest a predovšetkým farby. Načítajte QR kód, vložte do príslušného poľa (promo code) heslo „paubrasil“ a posúďte sami!

**Eva K**



← *Grey City* - celý film online

Vydanie časopisu  
finančne podporil

**AVF** AUDIO  
VIZUÁLNY  
FOND

## VIAC AZÚROVEJ, FIALOVEJ A TYRKYSOVEJ

Rozhovor s Natashou Braier - kameramankou filmu *The Neon Demon*

Natasha Braier je argentínska kameramanka z Buenos Aires. Študovala na prestížnych argentínskych (Instituto Vocacional de Arte [1983 – 186]; Escuela de Fotografía Creativa, Buenos Aires, Argentina [1990 – 1992]) aj zahraničných (Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya [CECC], Barcelona, Spain; National Film and Television School [NFTS], Beaconsfield, UK [1998 – 2001]) filmových školách. Za svoju tvorbu získala nejedno ocenenie. Napríklad New York FF 'Kodak Award' za Najlepšiu kameru (2002) za film *Life and Death on Exmoor*, Zlatú kameru 300 (2009) za film *La teta asustada*. Do povedomia sa dostala najmä uznávanými filmami, ako *The Rover* (2014) a *The Neon Demon* (2016), na ktorý sme sa zamerali aj v nasledujúcom rozhovore.

**BG** Používanie farieb je dôležitým prvkom vo vašej tvorbe. Čo pre vás znamená proces výberu farebného spektra?

**NB** Farba je väčšinou u mňa prepojená s emóciami, a nie s racionálnym procesom. Je to viac inštinktívne.

**BG** Predtým než ste robili na filme *The Neon Demon*, spolupracovali ste na filme *The Rover* (2014). Bol monochromatický. Keď ho porovnáte s vašimi ostatnými filmami, ktorý prístup vám viac vyhovuje, je tam rozdiel v prístupe k pracovnému procesu?

**NB** Nemám obľúbený štýl. Každý film potrebuje odlišný jazyk a prístup. Je to hľadanie správnej palety pre daný film. Svet *Rovera* bol apokalyptický a plný prachu, kde nám bolo všetko pokryté, a teda hnedé. Bola tam zelená, žltá a trochu modrej v každom zábere. Naznačovala vodu, absenciu vody. Bolo to správne pre ten film, ale nehodilo by sa to pre *Neon Demon*.

**BG** Kde ste čerpali inšpiráciu pre film *Neon Demon*? Hľadali ste ju aj v módnych časopisoch? Bolo vytvorenie farebného konceptu viac vašou alebo režisérovou úlohou?

**NB** Nepozerali sme sa do módnych časopisov a ani sme sa nevzťahovali ku žiadnemu konkrétnemu fotografovi, s výnimkou Guya Bourdina, vo sfére farieb a celkového produkčného dizajnu. Samozrejme, že sme boli ovplyvnení jazykom módy v mnohých filmoch. Ale pre náš film sme si vytvorili náš vlastný mix z obrovských kokteílů referencií. Nešlo len o vizuál, ale aj o zvuk, hudbu a štruktúru.

**BG** V jednej z nočných scén sedí Jesse so svojím potenciálnym priateľom a pozerajú sa na mesto. Vyzerá to ako nakrútené v štúdiu pred zeleným plátnom. Bolo to tak? Ak áno, použili ste ho len v tejto scéne alebo ich bolo viac?

**NB** Nie, túto scénu sme nakrúcali na lokácii – vonku. Bola tam reálna noc a potom

reálne šero. Nasvietila som ju však trochu surrealistickým tónom, pretože sme chceli, aby na nej bolo cítiť niečo hollywoodsky rozprávkové.

**BG** Používali ste už finálne farby počas nakrúcania? Alebo bola farebná stránka doladená až v postprodukcii?

**NB** Všetky farby boli realizované v kame-re počas nakrúcania. Nič sa nedorábalo neskôr v postprodukcii (v rámci *gradingu*).

**BG** Kameramani niekedy mávajú na výrobe filmu tzv. DIT, ktorý je zodpovedný za kontrolu farieb v procese výroby filmu. Spolupracovali ste s takým aj vy pri nakrúcaní filmu *The Neon Demon*? Ak áno, aký dosah mal na výsledné farebné ladenie filmu?

**NB** Áno, spolupracovala som s mojím DIT Ernestom Jovenom. Zriadili sme si stôl, kde sme na monitore mohli vidieť veľmi zblízka ako bude vyzeráť finálny záber po *gradingu*. Toto bolo extrémne dôležité, aby Nicolas mohol vždy vidieť presne, čo som robila. Tam sme sa potom mohli rozprávať o kreatívnom použití farby, svetla a tmavosti.

**BG** Červená a modrá farba sú v tomto filme najvýraznejšie zastúpené. Prečo práve tieto dve farby?

**NB** Ak sa pozriete na predošlé filmy Nicolasa Windinga Refna, všimnete si, že miluje červenú a modrú. Sú vo všetkých jeho filmoch. Vôbec som ho nemusela presviedčať. Ale urobila som si svoju vlastnú verziu jeho typického ladenia do červenej a modrej. Šla som viac do fialovej, azúrovej a tyrkysovej.

**BG** Myslíte si, že budete spolupracovať s Refnom na ďalšom filme? Alebo aké sú vaše ďalšie plány?

**NB** Áno, myslím si, že budem robiť ďalší film s Nicom. Veľmi dobre sa nám spolupracuje. Sme diabolské dvojčky. Nakrúcala som všetko, na čom pracoval po *Neon Demonovi*. Pred pár mesiacmi sme spolu fotili sme v Ríme pre *Vanity Fair*. Ľudia sa nás pýtali, ako dlho sme manželmi. Bolo to vtipné. Vec sa má tak, že keď nájdete režiséra, ktorý vás povzbudzuje, aby ste si kládli stále väčšie výzvy, riskovali a počas toho sa aj zabavili, chcete s ním spolupracovať. Čím sa viac poznáte, tým je to lepšie.

**BG** *The Neon Demon* je o kráse. Fenomén krásy je výrazne zastúpený vo filozofii od Platóna cez Kanta až po Eca. Rozoberali ste filozofiu aj počas práce na filme?

**NB** Áno, samozrejme veľa diskutovali o kráse a filozofiou za ňou. Vo filme sme ilustrovali napríklad povest' o Narcisovi v scéne, kde vidíme Jesse pozerajúcu sa na svoj vlastný odraz v rybníku, do ktorého sa postupne zamilúva. Potom je tu samozrejme Nicolasova osobná filozofia o kráse a esencii filmu. Takže tam muselo byť veľa rozhovorov o kráse počas príprav filmu, a aj počas nakrúcania. Snažili sme sa, aby sa nám podarilo preniesť jeho idey a koncepty do vizuálov.

**Barbora Gvozdjaková**

- 1 DIT - Digital Imaging Technician. Tento človek pomáha kameramanovi pri nakrúcaní filmu s nastavením kamery a kvalitou nasnímaného obrazu, najmä z hľadiska farieb.
- 2 Postprodukčná fáza výroby filmu alebo iného obrazového média spočívajúca v jeho spracovaní vo farebnom korektore.

## Výrazná (nielen) farebná symbolika

ako kľúč k pochopeniu ľudskej prirodzenosti vo filme *Osada*

„Som profesorom americkej histórie na univerzite a mal by som taký nápad....“

Táto citácia bezprostredne predchádza záverečnému odhaleniu ďalšej „prekvapivej“ pointy štvrtého celosvetovo distribuovaného filmu amerického režiséra indického pôvodu M. Nighta Shyamalana *Osada* (*The Village*, 2004). Uprostred pensylvánskych lesov, pomerne ďaleko od ľudskej civilizácie, žije početnejšia skupina osadníkov v niekoľkých domoch v takmer až idylickom komúnovom zväzku s jasnými pravidlami. Tie zaviedla miestna rada starších a sú striktné: nikdy neprekročiť hranice osady a nevstúpiť do lesa. Žijú v nich totiž záhadné a nebezpečné bytosti, dávajúce najavo svoju prítomnosť pravidelným kvílením. Obyvatelia si vytvorili akési hranice medzi lesom a usadlosťou a kreslia pri nich žlté značky na kmene stromov s úmyslom odlákať bytosti od vstupu na ich územie.

Jedného rána sa však na dverách domov zjavia červené pruhy a v noci bytosti navštívia osadu. Zápletka sa okrem konfrontácie s votrelcami točí okolo lásky slepej dievčiny Ivy k mladíkovi Luciovi a záchranu jeho života po napadnutí miestnym bláznom a nápadníkom Ivy Noahom.

Predseda rady starších Edward Walker vytvoril pre miestnych, jednoducho zmýšľajúcich ľudí, jasnú a kontrastnú farebnú symboliku. Žltá farba je dobrá, červená je zlá. Interiéry domov sú ladené v žltých odtieňoch a ľudia nosia pri strážení hranice žlté plášte. Nie je povolený akýkoľvek výskyt červenej farby. Ak niekomu začne rásť na pozemku červená rastlina, musí ju ihneď odtrhnúť a zakopať. Mýtické bytosti sa totiž obliekajú do červených habitov a červená by ich mohla prilákať bližšie k osade. Zatiaľ

čo Walkerovi slúži farebná symbolika na manipuláciu s obyvateľmi osady a výber farieb je náhodný, režisér využitím červených a žltých odtieňov odkrýva myšlienky vlastného filmu a snaží sa priblížiť podstate ľudského konania.

Samotnú osadu môžeme charakterizovať ako „žltú“, okolité lesy a svet ako „červený“. Žltá sa stáva symbolom nevinnosti, čistoty, lásky, vzájomnej spolupatričnosti bez výskytu násillia. Červená symbolom utrpenia ako nevyhnutného ľudského údely a symbolom sveta plného násillia a bolesti, pred ktorými sa nedá uniknúť. Možno iba vybudovaním izolovanej osady uprostred lesov bez akéhokoľvek kontaktu s okolitým svetom. Film začína scénou pohrebu sedemročnej dcéry jedného člena rady starších. Pokračuje trúchlením Ivinej sestry po Luciovom odmietnutí jej snahy o spoločné zásnuby. Ďalej Noahovým pokusom o vraždu Lucia, vyplývajúceho z jeho žiarlivosti voči Ivy. Všade je neustále prítomný neustály strach z príšer. Experiment Walkera a jeho kolegov, trpiacich bolestnými stratami z predchádzajúceho života, dostáva bez ohľadu na ich dokonalý plán od začiatku trhliny. „Žiaľ si ťa nájde, vyňuchá ťa všade“, tvrdí otec mŕtvej dcéry. Červená rastlina vyrastie zo zeme kdekolvek, pretože temné stránky ľudskej povahy, zakorenenej v nás niekedy viac, inokedy menej, prevezmú nad nami vládú. Zároveň je kvet predzvestou tragických udalostí sujetu. Červená je v osade prítomná od začiatku a snaha o jej trvalú elimináciu je neúspešná. Vzhľadom na bolestivú minulosť zakladateľov osady môžeme červenú chápať aj ako symbol minulosti. Film bol nakrúcaný počas jesenných mesiacov kvôli zvýrazneniu farebnej symboliky.

Listy lesa sú kombináciou žltej, červenej a hnedej farby, postupom času a tragických udalostí sujetu opadávajú. Atmosféra lesa je tak aj odrazom vnútorného stavu postáv. Farba v Shyamalanovom filme ústami slepej Ivy znamená život. Pokiaľ z postavy vyprchá, ako z raneného Luciusa, Ivy ju „nevidí“. Utopistický život v osade nikdy nemohol byť ideálny, preto sa v ňom symbolicky pravidelne objavuje červená, rovnako ako utrpenie. Jednoliatu atmosféru filmu skôr oživuje ako narušuje jediný záber, ktorému dominuje zelená farba.

*Osada* je postavená na opozitách a kontrastných situáciách. Svadba a pohreb, radosť a žiaľ, prítomnosť a minulosť, nádej a krutosť, naše a ich územie, my a oni, sladká nevedomosť a bolestivé skúsenosti, láska a žiarlivosť. Shyamalan ako tvorca výrazne sa vyjadrujúci obrazom „dosadzuje“ žltú farbu za prvé, pozitívne pojmy, červené za druhé, negatívne. Voľne tak nadväzuje na kontrastný vizuálny štýl *Vyvoleného* (*Unbreakable*, 2000), kde bol kladný hrdina charakterizovaný zelenou farbou a záporný hrdina fialovou (a ich odtieňmi). V šiestom zmysle (*The sixth sense*, 1999) sa vyskytla červená farba pri záverečných fázach troch dejových línií. V každom prípade bola ženská protagonistka oblečená v červenom. Mama chlapca v momente, keď jej označuje o svojej schopnosti vidieť mŕtvych ľudí, matka-vrahyňa, keď jej manžel odhalí zločin a manželka hlavnej postavy, keď psychológ pochopí, že je mŕtvy. Červená farba tu však nebola významovotvorným prvkom ako v *Osade*, ale iba charakterizovala moment rozriešenia zápletiok.

**Erik Binder**

# Príbeh filmu vo farbách

V bežnom živote im nevenujeme zvláštnu pozornosť, vnímame ich ako prirodzenú a všednú súčasť nášho sveta. Sýta, plná, výrazná, intenzívna. Kedy naposledy ste boli fascinovaní farbou?



Záber z filmu *Cesta na mesiac*, r. Georges Méliès, 1902

Čo je to farba? Aký je jej význam? Ako by ste opísali purpurovú? Alebo tyrkysovú? Mohli by ste sa ju pokúsiť rôznymi spôsobmi, napríklad tak, že ide o rôzne vlnové dĺžky svetla dopadajúceho na povrch. Alebo, že je to spôsob ako vnímame skutočnosť.

Film ako taký oslávi v decembri 121. narodeniny. Ešte predtým, než ľudia obohatili film o zvuk, boli posadnutí farebným filmom. Jedným z prvých farebných filmov mohla byť kreslená snímka Emila Reynolda, ktorý okrem iného vynášiel praxinoskop (bubon, na obvode ktorého bol „zaznamenaný“ jeden pohyb, projektovaný sústavou vnútorných zrkadiel odrážajúcich iluzórny pohyb). Snímka údajne pochádza z roku 1888, čo je o sedem rokov skôr, ako sa zrod kinematografie datuje. Iný zdroj uvádza minútový záznam s názvom *Annabelle Serpentine Dancer* z roku 1895. Ide o ručne maľované pohyby reálne nakrútenej tanečnice. Pri pátraní po tom, ktorá snímka bola prvá farebná, uvádzajú rôzne zdroje rôzne filmy. Avšak všetky sa zhodnú v tom, že prvou technikou bolo ručné kolorovanie, to znamená, že farba sa dodatočne nanášala jemnými štetcami na každé políčko hotového filmového pásu. Azda jeden z najznámejších filmárov tohto obdobia, iluzionista Georges Méliès, si najal 21 žien, ktoré jeho filmy manuálne farbili.

Prenesme sa do prelomu 19. a 20. storočia. Lumierovci premietajú čiernobiely snímky *Príchod vlaku*, *Odchod z továrne* (*L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1895) či *Rodinné raňajky* (*Repas de bébé*, 1895) a mnohé ďalšie, ktoré sú bežnými výjavmi z každodenného života. Možno ich nazvať observáciou či inscenovanou skutočnosťou. Sú čiernobiely a nápadne sa podobajú na život sám. Aký zmysel mal potom farebný film? V prvých rokoch kinematografie nám farebný film ukazoval a zvýrazňoval snovosť, nereálnosť, doslova útek od skutočnosti. Zdôrazňoval rozdiel medzi skutočnosťou a fantáziou. Netrvalo dlho a filmári si uvedomili, že farba je základnou vlastnosťou rozprávania. Kolorovanie filmov sa stalo bežnou súčasťou tvorby filmu.

Dopyt po vtedajšej „pútovej atrakcii“ rástol, a preto v tejto línii pokračoval a zdokonalil ju ďalší Francúz, Charles Pathe. Zmechanizoval kolorovanie prostredníctvom jednoduchých šablón. Tento spôsob sa nazýva Pathecolor, a do roku 1910 v svojej továrni zamestnával 400 žien.

Takmer všetky nemé filmy boli v polovici 20. rokov nejakým spôsobom farebne dotvorené. Často sa využívali dva spôsoby – viráž (virage) alebo tónovanie. Tónovanie

je chemické farbenie čiernobielych snímok, farba pôsobila len na tmavé časti filmového políčka. Pod virážou sa rozumie farebný kúpeľ, ktorý farbil svetlé plochy.

V tých časoch už môžeme hovoriť o psychológii farieb – prostredníctvom farieb sa filmári snažili navodiť rôzne atmosféry. Modrá sa spravidla používala na nočné scény, červená symbolizovala oheň, zelená prírodu a dedinské prostredie, jantárovou dotvárali atmosféru interiéru. Niektoré laboratória však aplikovali farbenie len na základe toho, kde sa scéna odohrávala alebo úplne náhodne. Tieto postupy zanikli s nástupom zvukového filmu (ako prvý je, tentokrát jednoznačnejšie, označovaný *Jazzový spevák* z roku 1927). Jedným z najvýznamnejších režisérov, ktorí využívali tieto nástroje, bol D. W. Griffith. Použitím rôznych odtieňov a farieb oddelil v *Intolerancii* (*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, 1916) časové úseky.

Jedným z prvých, kto si uvedomil prirodzené psychologické reakcie na rôzne farby, bol dánsky filmár Benjamin Christensen. Prišiel na to, že cítime omnoho väčšie napätie, ak sa na plátne objaví obraz, ktorý má červený odtieň a následne je v konfrontácii so scénou pokojnej modrej farby. Farba začala čoskoro symbolizovať vnútorný svet postáv. Môžeme si to všimnúť na filme Ericha von Stroheima, *Chamtivosť* (*Greed*, 1924). Je to príbeh muža, ktorého manželka vyhrá v lotérii. V úvode snímky vidíme detail na ruky prehrabávajúce sa mincami. Mince majú teplú zlatistú farbu, kým zvyšok obrazu je sivá, resp. čierno-biela. V závere snímky vidíme muža, ktorého sebeckto a chamtivosť priviedli na púšť. Celá scéna je sfarbená do rovnako zlatistej farby, čím autor symbolizuje premenu charakteru. Kinematografia získala nový metaforický jazyk.

Americká spoločnosť Technicolor bola založená už v roku 1915 a prvé farebné filmy vznikali na dvojfarebnom princípe – použitím červeného a zeleného filtra. Patent získali v roku 1922 a v tom istom roku vznikol aj titul *The Toll of the Sea*. Na tie časy zarobil film obrovskú čiastku 250 000 dolárov. Technicolor sa stal okamžitým hitom a získal monopol na trhu. Do popredia sa dostávali muzikály, žánery, ktorému farba prispela. Problém bol, že mnohí kameramani nemali potrebné znalosti a skúsenosti s tým, ako dosiahnuť kvalitný farebný obraz.

Technicolor technicky napredoval a v ďalšom desaťročí prichádza na trh so systémom Tripack. Sútláčou troch negatívov – červeného, zeleného a modrého (RGB) – do jedného vznikol filmový pás, ktorého farby

boli výrazné a chladné. Bonusom bolo, že na tento materiál nebolo treba mať špeciálne kamery, ale stačili bežné.

Na sklonku 30. rokov bol nakrútený Čarodejník z krajiny Oz (*The Wizard of Oz*, 1939). Materiál bol vtedy ešte málo citlivý, a preto bolo nevyhnutné mizanscény osvetľovať omnoho viac než je dnes bežné. To spôsobilo, že na pláči bolo aj 38 °C a niektorým hercom enormné svietenie poškodilo zrak.

V 30. rokoch sa mení monopolné postavenie Technicoloru – na trh vstupuje spoločnosť Eastman Kodak s 16 mm (prevažne využívaným na dokumenty a spravodajstvo) a 8 mm (dokumenty a domáce videá) filmový pás. Farebný film sa stal dostupnejším, hoci bol stále nedokonaný.

Farba sa na rozdiel od zvuku (v nemej ére sprevádzaná živou hudbou alebo gramofónovou nahrávkou, od roku 1927 synchronizovaný zvuk) neujala a nerozšírila tak rýchlo. Kým v USA veľké štúdiá bojujú s televíziou tým, že nakrúcajú širokouhlé farebné filmy, v Európe dostáva príležitosť mladá generácia a vznikajú nové vlny. Tie často nakrúcajú na čiernobiely materiál, ktorý je lacnejší, dostupnejší, a vyžaduje si menej techniky (surovina je citlivejšia na svetlo).

Istú revolúciu spôsobil kameraman Gordon Willis, ktorý spolupracoval na všetkých troch dieloch *Krstného otca* (*The Godfather*, 1972, 1974, 1990). Ako prvý narušil spôsob svietenia tak, že hlavnej postave donovi Corleonovi nebolo vidno do očí. Mnohí ho odhovarali, neskôr kritizovali, no Willis vysvetľuje, že v určitých momentoch záberne chcel, aby Marlonovi Brandovi nebolo vidieť do očí. Vytvoril tak záhadnú postavu, ktorej myšlienky a činy bolo len ťažko predvídať. Willis experimentoval aj s materiálom a jeho farebnosťou. Materiál určený na prirodzené denné svetlo použil v interiéri s umelým svietením. Čo sa iným javilo ako technická chyba, on využil v prospech filmu a zámerne tak vytvoril sépiovú atmosféru Sicílie, ktorá sa neskôr stala kultovou. Za svoju prácu si vyslúžil prezývku Princ temnoty.

Farba priniesla slobodu. Stala sa dôležitým výrazovým prostriedkom, prostredníctvom ktorého dokážu filmári vizuálne vyjadriť skryté pohnútky, pocity či charakter postáv. Práca s farbou priniesla do filmu nový rozmer interpretácie.

Každý (farebný) film má určitú škálu farieb. A aj keď jedna a tá istá farba dominuje v dvoch príbehoch, neznamená to, že jej význam bude rovnaký. Neplatí, že jedna farba vyjadruje jednu emóciu a symbolizuje len jeden znak. Napríklad v snímke *Stvorenie pre lásku* (*Faa yeung nin wa*, 2000) môžeme

červenú farbu vnímať ako prejav vášne, lásky či erotiky. A zároveň rovnaká červená môže byť vyjadrením násilia a krutosti, ako je to vo filme *Musíme si pohovoriť o Kevinovi* (2011, Lynne Ramsay) Vezmime si takú zelenú – keď ju vidíme v prírode – zelené lesy, lúky evokujú v nás plodnosť a pokoj. V kontraste s chladnou zeleno-sivou ako sme ju videli v *Matrixe* (*Matrix*, 1999), konotuje chlad, strnulosť, nehostinné prostredie. Neexistujú žiadne všeobecné pravidlá, ktoré by hovorili o použití farby a jej jedinej a definitívnej interpretácii.

V súčasnosti je celý rad nástrojov, ako pracovať s farbou. Zistili sme, že niektoré farby spolu pôsobia efektívnejšie ako iné. Vieme nimi doceliť vyváženosť alebo upriamiť pozornosť na disharmonický predmet.

Sú tri základné prvky, s ktorými filmári pracujú – tón, saturácia a jas. Ak zmeníme akúkoľvek vlastnosť, zmeníme tým aj charakter filmu. Napríklad tvorba amerického režiséra Wesa Andersona, konkrétne film *Až vyjde mesiac* (*Moonrise Kingdom*, 2012), vytvára takú paletu farieb a odtieňov, ktoré spolu pôsobia veľmi harmonicky a upokojujúco. V snímke dominujú červená a žltá so zelenou a modrou. Takisto sa správa k výberu pleťovky – volí ju tak, aby výrazne nekontrastovala k zvyšku obrazu. Táto kombinácia farieb navyše pridáva filmu akýsi nostalgický nádych, odkazujúci na estetiku päťdesiatych rokov. Táto dekáda je pritom v USA známa novým životným štýlom – rodiny sa sťahujú na predmestia miest, ženy ostávajú v domácnosti a vychovávajú potomkov. V ovzduší cítiť idyllickosť, a túžbu po harmonickom a pokojnom živote.

Iným princípom rozpráva Steven Spielberg vo filme *Schindlerov zoznam* (*Schindler's List*, 1993). Čiernobiela snímka predstavuje nereálny svet, ktorému zúfalo chýba ľudskosť. V konfrontácii s čiernobiely je červený kabát malého dievčatka. Ten divákov prirodzene na seba upozorňuje a zároveň si počas filmu uvedomíme, že symbolizuje nevinnosť a márnny boj ľudskosti proti tyranii.

Kým v minulosti existoval monopol na výrobu farebného materiálu, dnes už nič také neplatí. Filmári majú voľné ruky a k dispozícii takmer všetky odtiene farieb. Ako hovorí Roger Deackins, nie je ťažké vytvoriť peknú farbu, skutočne náročné je vymyslieť ju tak, aby podporovala príbeh filmu a slúžila mu.

**Pavla Rachelová a Lukáš Teren**

Asociácia slovenských kameramanov

Záber z filmu *Toto je náš svet*

## Bola to prekrásna chyba

„Pravá žeň mého denního života je cosi tak nehmatateľného a nepopsateľného jako barevné nádechy jitra či večera. Je to hrstka zachyceného kosmického prachu, segment duhy, který jsem sevřel v dlani.“

Henry D. Thoreau, *Walden aneb Život v lesích* (1854)

V prehľadovej sekcii Horizonty, venovanej hitom i prekvapeniam aktuálnej festivalovej sezóny, sa na tohtoročnom 51. ročníku MFF Karlovy Vary nevyhnutne objavil americký film *Captain Fantastic* (2016). Aktuálny víťaz súťaže Un certain regard v Cannes, nakoniec aj vo Varoch – v zostave spolu s novými filmami Park Chan-wooka (*Komorná*), Klebera M. Filha (*Aquarius*) či Cristiana Mungiu (*Vek dospelosti*) – potvrdil očakávania a získal Cenu divákov.

\*

V českej a slovenskej kinodistribúcii (ASFK) bude film Matta Rossa od jesene uvedený pod názvom *Toto je náš svet*. Zmena nebola nutná, avšak snaha o posun dôrazu je príznačná. Ironická či pop-kult rezonancia pôvodného titulu sa stratila v prospech smerujúcej idey. Pri prvom kontakte vylučuje možné nedorozumenia, zámeny s rôznymi krojovanými a superschopnými kapitánmi Amerík. Zmenený titul pôsobí skoro ako názov manifestu životného štýlu, vymedzenia vlastného životného priestoru. „Jeden svet nestačí“, v tomto prípade nie ten globalizovaný a stále pripojený. Nie tento svet manipulácie, hotového myslenia či mentálneho ustrnutia v tzv. sociálnych sieťach. Film opäť raz oživuje predstavu tvorivého životného gesta, na ktoré je väčšina z nás už príliš pohodlná. *Založenie sveta* pre seba alebo svoju rodinu mimo „civilizovanej spoločnosti“

je otvorený a nesmierne namáhavý proces. Osídlenie akejkoľvek „divočiny“ kladie človeku neustále odpor, skúša jeho životaschopnosť, nič nie je isté a samozrejme. Ostatne, ide tu o veľmi bohatú americkú „osadnícku“ tradíciu od 17. storočia.<sup>1</sup> Matt Ross (\*1970), režisér filmu *Toto je náš svet*, bol doteraz známy predovšetkým ako herec. Zahral si v *12 opiciach* (1995) Terryho Gilliama, v *Scorseseho Letcovi* (2004) alebo Clooneyho komornej, čiernobielo štylizovanej dráme o televíznom spravodajstve z čias mccarthizmu v päťdesiatych rokoch *Dobrá noc a veľa šťastia* (2005). Najmä nakrúcanie s Gilliamom a Scorsesem v rozhovoroch rád pripomína, práve tieto skúsenosti mu dodali odvahu nakrúcať. Ako scenárista a režisér síce debutoval nevýrazným filmom *28 hotelových izieb* (2012), druhý režijný projekt *Toto je náš svet* však už poistil čiastočne autobiograficky ladeným príbehom.

Hlavná postava Ben sa v ňom so ženou a šiestimi deťmi pred časom odpojili od civilizácie a niekde v horách na severozápade Spojených štátov si vytvorili svoje vlastné, autonómne rodinné spoločenstvo. Ben sa vzdal všetkého, zázemia i kariéry, úzkeho kontaktu s príbuznými. Projekt aktívneho odporu voči ideologickému ohlupovaniu a konzumu rozbehli spolu so ženou, no vo filme ho divák vidí už v role jediného „kapitána“ rodiny (jeho ženu od nich odlúčila psychiatrická choroba). V stanovom tábore

uprostred lesa prevzal na seba rolu inštruktora prežitia, ktorý určuje do posledného detailu životy svojich detí, od každodenného zabezpečovania potravy (a udržiavania fyzickej kondície), po ich výchovu („pri jedle sa stretávame oblečení“) a vzdelávanie (deti hovoria bez zábran, žiadna téma nie je tabu, učia sa argumentovať; scéna rozboru Nabokovovej *Lolity*).

Prvým impulzom na prípravu filmu sa Rossovi stala jeho vlastná výchova dvoch detí. A v ďalšom pláne aj spomienky na podobné zážitky zo svojho detstva. Sám uvádza že, hlavnú postavu otca koncipoval ako fantáziu o sebe samom, istý druh jeho osobnej *ašpirácie*.<sup>2</sup> Aj preto je príznačné, čo z vlastného politického či iného presvedčenia v nej ešte podčiarkuje (v rámci filmu). Jeho rodina si napríklad reálne každoročne pripomína deň narodenia Noama Chomského (7. 12.), na znak úcty k jeho dieťu.<sup>3</sup> Vianoce sú naopak prežitkom a jediní stratení ľudia na tejto zemeguli, ktorým sa môžu Benove deti posmievať, sú kresťania.

Ross často v rozhovoroch spomína na detstvo s matkou, s ktorou žil v podobnej alternatívnej komunite viacerých rodín na severe Kalifornie a v Oregone (istý čas napríklad bývali v indiánskom stane pri jazere). Avšak prízvukuje, že v osemdesiatych rokoch tieto spoločenstvá už rozhodne nepripomínali klasické hippie komúny z konca šesťdesiatych rokov. Na porovnanie, o svete jednej z nich (The Black Bear Ranch), v ktorom si mohli slobodní ľudia užívať spoločný majetok a voľnú lásku, nakrútil prenikavý dokument *Komúna* (2005) Jonathan Berman. Sloboda sa však nedá diktovať, v neskorších spoločenstvách už nešlo o úplné rozpustenie „formátu“ klasickej rodiny, líšila sa aj miera odpojenia od výdobytkov civilizácie (teplo, voda, elektrina). Zakladanie takéhoto sveta je nutne individuálnou a neopakovateľnou záležitosťou.

Vyčerpalo sa i samotné označenie „komúna“. Štýl života mimo spoločnosti sa dnes najmä v Spojených štátoch označuje pojmom *off the grid*, ktorý označuje odpojenie od siete, doslova elektrickej, káblovej, vodovodnej, kanalizačnej, od plynu a pod. Cieľom je život maximálne sebestačný (pestovať a loviť podľa potreby), v súlade s daným prírodným prostredím (využívanie len dažďovej vody; preferovanie eko-energie – solárnej, veternej).<sup>4</sup> Podobné správanie, resp. utiekanie sa mladých rodín k „životu na lazoch“, pochopiteľne registrujeme aj u nás. Nejde však o takú prítlačivú a (paradoxne) stále vypracovanejšiu životnú alternatívu ako v Spojených štátoch, popularizovanú okrem iného i hollywoodskou filmovou produkciou.<sup>5</sup> *Off-gridderi* môžu mať rôzne motivácie úteku do divočiny, návratu k prírode – od politických, prípadne náboženských po čisto osobné, psychologické. Nezanedbateľnou a opäť tradičnou je aj snaha o nezávislosť ekonomickú, finančnú, odpor platí štátu (dane a poplatky za užívanie vymožeností pre verejnosť). V roku 2010 to Nick Rosen v knihe o hnutí zhrnul už v jej názve: *Off the Grid: Inside the Movement for More Space, Less Government, and True Independence in Modern America*.

Tvorcovia filmu pritom priamo nadväzujú na myslenie a život najvýraznejšej osobnosti tejto dlhej americkej tradície kritického vymedzovania sa voči spoločnosti a štátu – Henryho Davida Thoreaua (1817 – 1862), filozofa, žurnalistu, básnika, ale aj nevoliča, neplatiča daní a kritika civilizáčného vývoja, autora kníh *Walden alebo Život v lesoch* (1854), prípadne skoršej eseje *Občianska neposlušnosť* (1849) o odpore voči nespravodlivej vláde/štátu, ktorá v priebehu 20. storočia ovplyvnila mnohých lídrov hnutí nenásilného politického a spoločenského odporu vo svete, (od Mahátmu

Gándhího po Martina L. Kinga). Thoreau razil cestu silného občiansko-právneho/politického vedomia jednotlivca, ktorý len slepo nenasleduje zákony a politiku vlády. Ideálom bola podľa neho slobodná, od spoločnosti nezávislá harmonická osobnosť, uctievať prírodu. „Odišiel som do lesov, pretože som chcel žiť uvedomelo, postaviť sa čelom k základným skutočnostiam života a vyskúmať, či by som sa mohol naučiť to, čomu ma má život naučiť, a nie aby som až v čase, keď budem umierať, spoznal, že som vôbec nežil.“<sup>6</sup>

Na jednej strane je *drive asociality* nesmierne lákavý. Na strane druhej, nie každý si vie vytvoriť tak rešpektovanú vlastnú ulitu sebestva ako napríklad Thoreau (podľa spomienky Nathaniela Hawthorna). V prvej časti filmu je *život v lesoch* tiež najmä obdivu hodný, až neskôr sa odkrývajú jeho následky na sociálnej inteligencii najmä starších detí (uloviť jeleňa vs. zaujať dievča). V súboji intelektuálnej zdatnosti s typickou stredostavovskou rodinou Benovej sestry z predmestia, ktorá je absolútne závislá od spomínanej „siete“ a politicko-spoločenskej korektnosti, majú jeho deti zdanlivo navrch. Ross neskrýva rozpory „odporovania civilizácii“, zachytáva rigiditu predstáv o rodine na oboch stranách – obe sa často posilňujú práve zvyrazňovaním nevýhod toho opačného života.

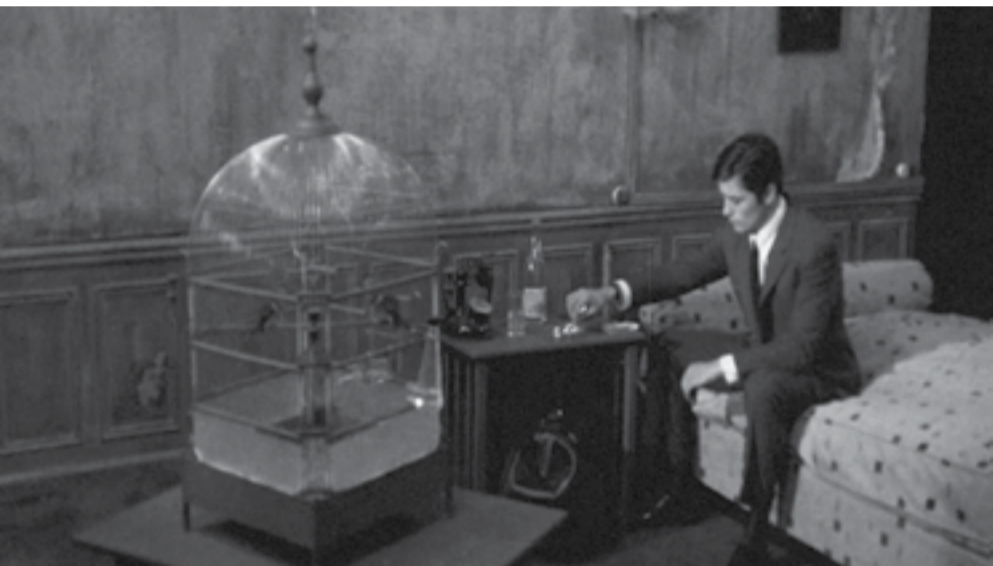
Aký otvorený či ochranársky má byť Benov alternatívny svet pre jeho rodinu? Deti v ňom vedia prežiť, ale zároveň stratili kontakt s nesmierne pestrým prejavovaním sa ľudskosti. Aká ťaživá môže byť ochrana otca, ktorého deti adorujú, ale zároveň cítia jeho neustálu pozornosť. Film sa snaží registrovať práve toto nekonečné hľadanie rovnováhy medzi rodičom a dieťaťom, medzi mojou a inou rodinou, medzi ňou a ostatnou spoločnosťou. Film *Toto je náš svet* odkazuje na istý druh výchovného fundamentalizmu. Pri skutočne kritickom myslení, akým sa Rossov Ben vo filme často prezentuje, však jeho istotu stále nahľadávajú pochybnosti, sebareflexia. Benove slová o prekrásnej chybe z konca filmu preto vyznievajú možno dvojznačne (a možno si ich niekto spojí aj so samotným filmom), ale určite nie porazenecky. Otvorené vnímanie i najjemnejších „farebných nádychov“ reality, povedané s Thoreauom, vždy stojí za to.

**Martin Kaňuch**

- 1 Nehovoriac o legendách horalstva a traperstva 19. storočia – jednu z nich napr. v podobe až pustovníckeho splyvania s prírodou sugestívne zachytil Sydney Pollack vo filme *Jeremiah Johnson* (1972).
- 2 [www.festival-cannes.com/en/actualites/articles/captain-fantastic-interview-with-matt-ross](http://www.festival-cannes.com/en/actualites/articles/captain-fantastic-interview-with-matt-ross) (5. 9. 2016).
- 3 Noam Chomsky je od päťdesiatych rokov minulého storočia známy lingvista (emeritný profesor lingvistiky na MIT), kognitívny vedec, analytický filozof a politický aktivista. Je známy kritikou americkej zahraničnej politiky, globalizácie, neoliberalizmu a štátneho kapitalizmu. Pozri [www.chomsky.info](http://www.chomsky.info) (5. 9. 2016).
- 4 Viac info pozri napr. na [www.offgridworld.com](http://www.offgridworld.com) alebo [www.offgridweb.com](http://www.offgridweb.com) (5. 9. 2016).
- 5 Po roku 2000 pripomeniem napr. filmy *Off the Map* (2003) Campbella Scotta, *Ostrov samoty* (2005) Rebeccky Millerovej, alebo filmy, v ktorých vonkajšie kraje inšpirujú cesty do vlastného vnútra, kde sa jednotlivci chcú stratíť, aby sa našli – *Útek do divočiny* (2007) Seana Penna a *Divočina* (2014) Jeana-Marca Vallého.
- 6 Henry David Thoreau, *Walden aneb Život v lesích*. Praha: Odeon 1991, s. 84.

# Lexikón: Farba

**Minulý rok sme na Medzinárodnom filmovom festivale Bratislava založili sekciu Lexikón, ktorá by mala prístupným spôsobom vysvetľovať širšiemu publiku pojmy či problémy kinematografie. Tento rok sa v sekcii pozrieme bližšie na farbu vo filme.**

Záber z filmu *Samuraj*

Dôvod, prečo sme sa rozhodli prísť s touto sekciou, je jednoduchý: chceli sme posilniť vzdelávací rozmer festivalu. Časy sa zmenili a festivaly sa už nemôžu spoliehať na to, že domácemu publiku premietnu zahraničné filmy, ktoré by inak nevideli. Na internete sa zďaleka nedá vidieť všetko, no podstatne viac ako pred 20 rokmi, a to ani nehovoriac o období pred VHS. Festivaly plnia vo filmovej kultúre ďalšie významy a medzi ne patrí aj vytváranie podmienok pre konverzáciu, vzdelávanie a kritické uvažovanie. Práve to je „filozofickým pozadím“ sekcie Lexikón.

To je zároveň dôvodom, prečo tento text nebude iba úvodom k sekcii a opisom niekoľkých filmov, ktoré môžete vidieť na festivale. V konečnom výbere je iba niekoľko filmov a na obmedzenom priestore (priestor nikdy nie je nekonečný) nemožno otvoriť všetky témy – preto vzniká tento článok, ktorý vám možno poskytne ďalšie podnety na uvažovanie, možno vás nakopne k tomu, aby ste si sami niečo vyhľadali v knihách či na internete, alebo aby ste si farbu pri sledovaní filmu viac všimli.

Ako som už naznačil, téma *farba vo filme* je veľmi široká a je možné urobiť ňou niekoľko rezov. Mojm osobným východiskom je práca vo filmovom archíve a fascinácia fotografickou reprezentáciou, čo v tomto prípade znamená fascináciu tým, ako majú rôzne obdobia 20. storočia rôznu farebnosť. Napríklad fotografie z päťdesiatych či sedemdesiatych rokov majú svoju zvláštnu farebnosť a my, ktorí sme v tých časoch nežili, sme si to spojili. Päťdesiate roky pre nás vyzerajú takto a ak vidíme fotografiu s takýmto farbami, vieme, že vznikla vtedy. To,

že päťdesiate roky 20. storočia majú svoju špecifickú farebnosť je spôsobené technikou záznamu a filmovým materiálom, aký sa vtedy používal. Potom sa však človek stretne s farebnými fotografiami z roku 1900 a nevie to celkom spracovať. Je mu jasné, že svet vtedy nebol čiernobiely, no na čiernobiely reprezentáciu tohto obdobia je taký zvyknutí, že mu to nesedí.

Na tomto krátkom príklade, verím, vidno, ako sa problém farby vo filme dá rozdeliť na tri oblasti, ktoré sú vzájomne prepojené: technika, estetika a významnosť. Samozrejme, príklad je to veľmi zjednodušený, a preto je na mieste naznačiť väčšiu komplexnosť.

K farbe vo filme môžeme pristúpiť z historického hľadiska a sledovať, ako sa vyvíjala technológia záznamu farieb a ich samotné využívanie. Môžeme písať dejiny vynálezov, zaznamenávanie obrazu na dva či tri pásy, na jeden viacvrstvový pás atď. Zaujímavé v tomto kontexte je kolorovanie čiernobielych filmov – jednak v začiatkoch kinematografie, keď slúžilo ako náhrada za neexistujúcu technológiu, no ešte viac v osemdesiatych rokoch, keď išlo o čisto spoločenskú a komerčnú vec. Ľudia sa už nevedeli pozeráť na čiernobiele filmy?

To nám naznačuje, že sledovať nemusíme iba dejiny technických vynálezov, svoju pozornosť môžeme presunúť viac k divákovi. Keď sa postupne farebné filmy stali normou, za voľbou čiernobieleho obrazu treba niečo hľadať. Asi najznámejším hollywoodskym príkladom je *Schindlerov zoznam* (Schindler's List, r. Steven Spielberg, 1993). Alebo sa pozrieť na estetické hľadisko. Jean-Pierre Melville o svojom neo-noirovom filme *Samuraj* (Le samouraï,

1967) hovoril, že ho chcel nakrútiť ako čiernobiely film, akurát vo farbe. Zdá sa teda, že rozdiel medzi farebným filmom a čiernobielym nie je iba v „realistickosti“ reprezentácie, ale aj v rozdielnej estetike.

Jednou vecou je totiž snaha o realistické zobrazenie sveta okolo nás (a keďže svet nie je čiernobiely, farby sú nápomocné), inou je využívať farby na vytváranie významov. Učebnicovým príkladom je film *Čarodejník z krajiny Oz* (The Wizard of Oz, r. Victor Fleming, 1939). Nielenže šlo o jeden z prvých „veľkých“ filmov nakrútených na Technicolor 4. generácie, farba sa tu využíva funkčne. Farba oddeľuje dva svety: realita je nakrútená v monochrómnom obraze, zatiaľ čo svet, „ktorý už nie je Kansas“, je pekný, farebný. Ďalším známym príkladom je *Hrdina* (Ying xiong, 2002) od Čanga Jimou, v ktorom sú tri rozprávania štylizované vždy v inej farebnosti.

Farebná paleta však nemusí slúžiť iba na to, aby oddeľovala rôzne rozprávania. V *Poslednom cisárovi* (The Last Emperor, r. Bernardo Bertolucci, 1987) sa so starutím, mentálnym dospievaním hrdinu a zmenami politických okolností postupne mení farebnosť filmu: od červenej cez oranžovú a žltú až k zelenej. Nejde o striktné oddelenie období, ale postupné posúvanie sa po farebnej škále, ktoré naznačuje zmenu psychológie hrdinu. Skrátka, farebnosť často pomáha charakterizovať postavu a situáciu, alebo zvýrazniť emóciu. Na to sa využíva ustálená (a ambivalentná) symbolika farieb, ktorá sa zároveň líši v rôznych kultúrach: červená symbolizuje lásku i násilie, žltá šťastie i žiarlivosť atď.

Špecifickým prípadom sú potom filmy pracujúce s konkrétnou maliarskou technikou, resp. maliarovým štýlom, ako je Greenawayov film *Rembrandtova nočná hliadka* (Nightwatching, 2007), či experimentálne abstraktné filmy. Napríklad Paul Sharits, ktorý sa zvykne radiť k štruktúrálnej kinematografii, vo filmoch ako *N:O:T:H:I:N:G* (1968) alebo *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) rýchlo mení farebné plochy, niekedy prázdne, niekedy s blikajúcou typografiou, či postavou.

Farebnosť filmu však neovplyvňuje iba to, čo je pred kamerou a čo kamera zaznamená – prostredie, predmety, oblečenie hrdinov a pod. Meniť ju môžeme aj pri samotnom snímaní, či v postprodukcii. Nemé

filmy využívali modrý filter, aby naznačili, že dej sa odohráva v noci, pričom istá verzia tejto techniky sa využíva dodnes, keď sa nočné scény nakrúcajú cez deň (pretože čip v kamere alebo surovina nemusia byť dostatočne citlivé, aby zachytili objekty pri nedostatku svetla) a iba postproduktne sa upravujú tak, aby vyzerali ako noc (tento postup sa volá *day for night*).

Postproduktne sa však farebná tonalita filmu upravuje prakticky vo všetkých scénach – kedysi to bolo pri kopírovaní filmu, dnes digitálne, gradingom. Nakrútený materiál je totiž v dost surovom stave a správnu farebnosť treba filmu dodať neskôr (predovšetkým ju zjednotiť medzi scénami odohrávajúcimi sa v rôznom prostredí). Tak vzniká, napríklad, aj chladný, desaturovaný obraz.

Problém farby sa neobmedzuje iba na vznik filmu, nastáť môže aj dávno potom, keď je už film hotový – filmový pás totiž bledne. Pokiaľ nepozeráte film po kvalitnej rekonštrukcii, s najväčšou pravdepodobnosťou ho vidíte inak, ako ho videli prví diváci práve kvôli strate farieb. Pri „bežnom“ filme to až tak prekážať nemusí, no pri filmoch ako je *Červená pustatina* (Il deserto rosso, r. Michelangelo Antonioni, 1964) už môže ísť o naozajstny problém. Je to vec, s ktorou sa musí vysporiadať archívnik, pričom prinavrátanie pôvodných farieb je niečo, čím sa digitalizácia a reštaurovanie intenzívne zaoberá.

Verím, že aj takýto stručný a nie úplný výpočet možností, ako uvažovať o farbe, vás inšpiroval a pri sledovaní filmov si budete farbu viac všimáť.

**Tomáš Hudák**

zostavovateľ sekcie Lexikón: Farba



← Program sekcie  
Lexikón: Farba

Záber z filmu *Čarodejník z krajiny Oz*



## Chcela som zachytiť ľudskosť a oddeliť ju od okolitého marazmu

Vyštudovala v Ateliéri dokumentárnej tvorby na Filmovej a televíznej fakulte Vysoké školy múzických umení u Vlada Balca. Kritizuje, že mnoho študentov nemá v magisterskom ročníku dostatok času na nakrútenie solídneho tvaru. Ona sa zachovala opačne a jej absolventský film svoj príbeh na škole len začal.

Aktuálne putuje na Medzinárodný filmový festival v Amsterdame (IDFA), ktorý si ho vybral do súťaže. Debutová režisérka Mária Rumanová sa cielavedome pohybuje na hranici dokumentárneho a hraného filmu. Prostriedkami toho dokumentárneho navodzuje dojem autenticity, na druhej strane nepopiera, že inscenuje. Táto syntéza je vo výsledku ohromná. *Hotel Úsvit*, to sú štyri portréty obyvateľov Čiernej nad Tisou, troch mužov a dvoch žien. Ich príbehy sa pretínajú na pozadí východoslovenskej postkomunistickej reality.

**MS** Ako ti napadlo ísť nakrúcať do Čiernej nad Tisou?

**MR** Bolo to dávno, ešte som neštudovala dokumentárny film. S bývalým frajerom sme išli vlakom na výlet na Ukrajinu. Pred hranicami sme zistili, že nemám pas, tak sme vystúpili v Čiernej nad Tisou. To mesto má ťaživú a magickú atmosféru. Je tam veľké železničné prekladisko. Vydáva zvláštne pískanie, ktoré počuť v celom meste. Pokiaľ nevieš odkiaľ pochádza, pripadáš si ako vo filme.

**MS** Málakorý dokumentarista pokračuje v absolventskom filme, akokoľvek je dobrý, aj po škole. Ty si tak spravila. Prečo?

**MR** Na škole som bola spokojnou študentkou, nepáčilo sa mi však, že študenti Ateliéru dokumentárnej tvorby majú niekedy len jeden semester na to, aby nakrútili

absolventský dokument. V rámci štúdia musia denne navštevovať prednášky, mnohí popri škole pracujú. Preto nemajú toľko času, aby mohli v prostredí, ktoré si vybrali pre nakrúcanie, stráviť dostatok času. Aby ukončili ročník, nakrúti film narychlo a často s ním nie sú sami spokojní. Napriek tomu som na *Hoteli Úsvit* robila celý rok, polroka som chodila len pozorovať prostredie a hľadať protagonistov, spoznávať ich charakter v situáciách. Na tých sa zúčastňuješ dávno predtým, než si nejakú scénu dovolíš napísať či zinscenovať, pretože chceš dosiahnuť čo najväčšiu vernosť realite. Hľadala som filmom odpoveď na to, či človek môže konať slobodne v ťažkých existenčných pomeroch, lebo to po skončení školy v menšej miere trápilo mňa samú. Po ukončení som túžila film dokončiť, mala som pocit, že si to zaslúži, a že postavy na to majú potenciál. Oslovila som producenta Ivana Ostrochovského, ktorý nad filmom rozmýšľala veľmi správnym spôsobom a má dobré producentské zázemie. Požiadali sme o peniaze Audiovizuálny fond. Dostali sme minimum, ale stačilo to na to, aby sme projekt rozbehli. Netušila som, že to bude trvať tak dlho a bude to také náročné.

**MS** Takže si sa chcela venovať viac existenciálnym ako existenčným otázkam. Aj vo filme je táto inklinácia v popredí.

**MR** Nakrúcali sme na mieste, kde sú ľudia v extrémnych sociálnych podmienkach, no

mňa zaujímalo ich slobodné konanie a medziľudské vzťahy pod zväzujúcim vplyvom týchto podmienok. Na Slovensku je mnoho miest, ktoré vznikli a existovali kvôli priemyslu. Keď po revolúcii zanikol, mestá síce boli naďalej formálne aj veľkosťou mestami, no odišla z nich mestská kultúra, obyvatelia zostali nezamestnaní, frustrovaní, odcudzení.

**MS** Sociálny rozklad krajiny poznáme zo súčasných slovenských hraných aj dokumentárnych filmov. *Hotel Úsvit* tento marazmus zaznamenáva inak. Skutočnosť, že jeho protagonisti sú na totálnom spoločenskom okraji, pre čo musia často balansovať na hranici ilegality, prijíma divák ako prirodzený fakt, nie je to nasilu šokujúce. Na toto si myslela počas realizácie či už v literárnej fáze, alebo ako sa to tam dostalo?

**MR** Vzniká mnoho filmov, ktoré sa venujú sociálnej tematike. Vystupujú v nich sociálni herci rómskej národnosti či protagonisti z nižšej sociálnej vrstvy. Zobrazujú však ľudí často rovnako ako všetky médiá a utvrdzujú nás v tom, že ide o masu nepriateľných občanov. Film je skvelý prostriedok pre nadobudnutie bezprostredného poznania. Po tom, ako som sa v Čiernej nad Tisou pohybovala viac a viac, rozhodla som sa dať sociálne pomery čo najviac do úzadia a zobraziť svojich protagonistov ľudsky. Hoci v inej miere, ale na tej istej úrovni, bojujeme s rovnakými problémami. Chcela som ich zobraziť viac ako filmové postavy, než ako ľudí v nejakej sociálnej situácii.

**MS** Dá sa povedať, že príbeh staviaš. A staviaš ho do mozaiky, ktorá je scenáristickou schémou známou z hraného filmu. Od počiatku až do konca sledovania tvojho filmu som mal pocit, že sa cielavedome pohybuješ na hranici dokumentárneho a hraného filmu, zdá sa však, že príbeh sa formuloval skôr v strižni, než by si ho hľadala už počas literárnych príprav.

**MR** Strihali sme rok a pol. Pocit fikcie vyplýva z formálnej stránky filmu. Celý film sa nakrúcal na dve kamery, tým pádom situácie, ktoré trvali aj viac ako hodinu, sú vďaka dvom kamerám strihnutelné akoby klasicky. Z jednej omnoho dlhšej situácie takto dokážeš vytiahnuť zhutnenú filmovú situáciu vďaka dispozícii dvoch kamier.

**MS** A ako vyzeralo nakrúcanie? Využívala si hlavne observačný modus?

**MR** Prvý rok a pol sme hlavne observovali. Až počas postprodukcii sme zistili, že na dopovedanie príbehu sa nám hodí situácia, ktorá sa reálne stala v minulosti, no neboli sme pri nej so štábom prítomní, a je

klúčová. Vtedy, majúc veľmi dobre odpozorované prostredie, trúfli sme si iniciovať či rekonštruovať situácie. Chcela som sa vyhnúť hovoriacim hlavám. Hovoriaca hlava je pre diváka veľmi scudzujúca.

**MS** Asi najpoetickejšou linkou je tá, v ktorej sa vyjavuje láska Petra k vlakovej sprievodkyni Dižurne. Našla si tento letmý cit v Čiernej nad Tisou alebo v strižni?

**MR** Strihali sme ešte kým sme dotáčali. Vedeli sme presne, čo nám chýba. Práve Peťov najsilnejší konflikt a metafora jeho osamelosti je skrytá v túžbe po žene. V realite však býva so svojou mamou. Práve táto sprievodkyňa je pre mňa vizuálne aj svojou naozajstnou osobnosťou symbolom ženy. Je nositeľkou tejto identity, ktorú miestami až karikuje. Zároveň je strašne nedosiahnuteľná. Toto spojenie sme vymysleli my, ale má ilustrovať autentickú emóciu protagonistu.

**MS** Veľmi kreatívne pracuješ so zvukovou dramaturgiou. Hudba, ktorú skomponoval Vladimír Šarišský, často dotvára či priamo tvorí jemný humor a metafory. Niektoré akustické motívy sa cielene opakujú. Ako vznikala filmová hudba a zvukový *mastering*?

**MR** Vladko je podľa mňa intelektuálne aj kreatívne jedným z najtalentovanejších súčasných slovenských skladateľov. Dlhú dobu sme spolu rozmýšľali nad zvukovou stopou filmu. Nemám rada filmovú hudbu, ktorá znásilňuje emócie a pôsobí nepatrične v prostredí, ktorému má dávať iný význam. Rozhodli sme sa, že hudba bude vychádzať z nahratých zvukov a bude asociovať ruchy, ktoré dané prostredie prirodzene obsahuje. Každá z postáv *Hotela Úsvit* má charakteristický zvukový motív. Ten počas filmu graduje, a naozajstná melódika sa spustí až v momente, keď film končí. Hudba v tituloch je vyskladaná z naznačených akustických motívov, ktoré sa ocitali v celom filme. Výsledný *mastering* aj zvuková precíznosť je dielom zvukára Michala Horvátha.

**MS** Výsledný tvar je stredometráž, čo predstavuje často problém pre klasických kinodistribútorov. Martin Kollár musel pre tieto účely predĺžiť pôvodnú verziu 5. októbra o takmer pätnásť minút. *Hotel Úsvit* aj divák si zaslúžia prítomnosť kinosály. Riešite už distribučnú stratégiu pre *Hotel Úsvit*?

**MR** Dokument bude primárne putovať po filmových festivaloch. Momentálne ho do súťaže zaradil filmový festival Amsterdam Film Festival, kde má film svetovú premiéru.

**MS** Ďakujem za rozhovor!

**Matej Sotník**

Mária Rumanová, foto: Martin Kollár

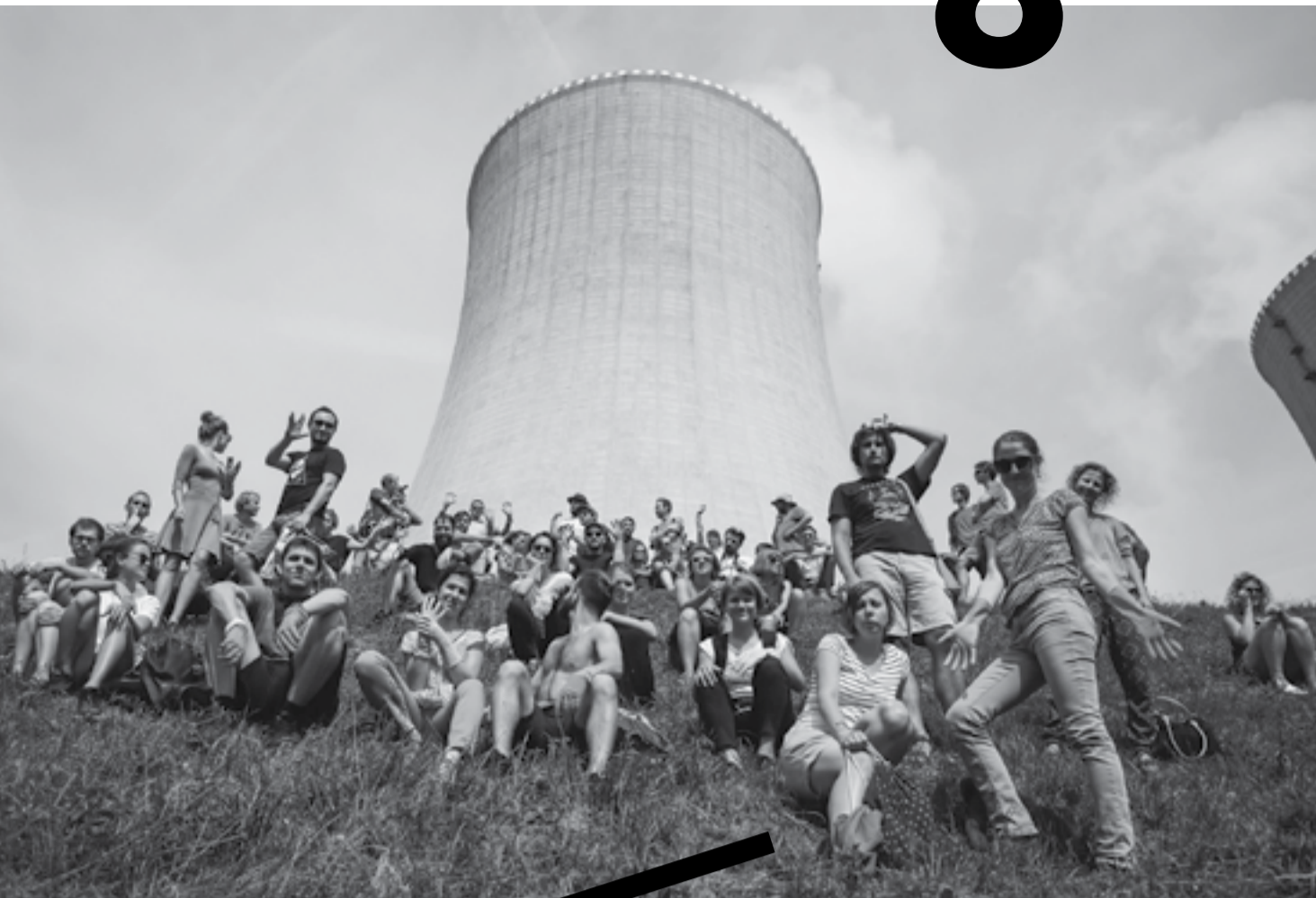


18. MEDZINÁRODNÝ FILMOVÝ  
FESTIVAL BRATISLAVA  
11.-17. NOVEMBER 2016

VYFARBI  
MA



Ak  
nepričieš,  
nezaríješ!



Kinobus v Mochovciach, foto: Jana Makroczy

## Kinobus vol. 13 – TOXIC

alebo čo nespadá do stereotypu  
spektakulárnosti

(Toxický) Kinobus číslo trinásť v nedeľu  
4. septembra ukončil svoj *road trip*  
v Kozárovciach. Bol kontaminovaný  
magickou atmosférou.

Kinobus je kinematografickou púťou po slovenských obciach a mestečkách. Dlhoročný projekt revitalizácie starých kinosál tento rok zamieril na juh do okolia kúpeľných Dudiniec. Na linke Levice – Hontianske Tesáre – Tlmače – Kozárovce mohli akreditovaní účastníci, ale aj domorodci dosiahnuť vrcholný zážitok pri najrôznejších filmoch od prvého kubánskeho sci-fi *Omega 3* (Eduardo del Llano, Kuba, 2014) vypovedajúceho o gastrofašizme až po Černobilou *Sylvu* (Jan Schmidt, Československo, 1961), ktorá vypadla z plochého plátna a plastická vydesila súdruhov a súdružky. Nechýbali ani dobre známe toxické kúsky, ako *Holy Motors* (Leos Carax, Francúzsko, Nemecko, 2012), *Pianistka* (Michael Haneke, La Pianiste, Francúzsko, Rakúsko, 2001) či grécky *Kynodontas* (Yorgos Lanthimos, Grécko, 2009).

Kinobus je od tohto roka súčasťou medzinárodného projektu Caravan Next, vďaka ktorému sa i k nemu dostala výdatnejšia dotácia z bruselského programu Creative Europe. „Caravan Next je kolaboratívny projekt zameraný na oblasť sociálne angažovaného a komunitného umenia, ktorého cieľom je prepojiť profesionálnych umelcov s komunitami a miestnymi obyvateľmi,“ uvádza tlačová správa organizátorov Kinobusu zo žilinského kultúrneho uzla Stanica Žilina-Záriečie.

„Od júla sme už trojhodinovú trasu Žilina – Levice absolvovali každý týždeň. Hlavný rozdiel bol práve v tom, že sme mali možnosť stráviť v navštívených obciach čas. To sa, myslím, ukázalo aj na reakcii miestnych návštevníkov. V Leviciach prišlo na prednášku Petra Konečného asi sto domácich divákov, v Horši, ktorá má asi dvesto obyvateľov, prišlo na premietanie filmu *Stand by* filmára z Levíc Petra Drmlíka asi tridsať z nich, a to napriek tomu, že v ten deň bol práve predaj pojazdných potravín,“ bilancuje 13. ročník dramaturgička Kinobusu Ivana Rumanová.

Výdatný bol aj sprievodný program. Organizátori Kinobusu zavolali na rezidenciu konceptualistu Tomáša Džadoňa, slávneho autora dreveníc na strechách košických panelákov. Džadoň nainštaloval nad dvere do bývalého kina v Hontianskych Tesároch v časti Dvorníky s ľahkou iróniou a historickým nadhľadom nápis Pokrok. Kino, ktoré vzniklo na konci päťdesiatych, malo tento príznačný názov, nikdy však nebolo zakvačený, kde by mal. Už je, a v noci nad ním ešte aj neónka kmitá!

„Zo zápisníka premietáčov som zistil, že kino v Hontianskych Tesároch malo názov Pokrok. Bol som nadšený, keď som si tento názov zasadil do aktuálneho sociálneho kontextu obce. Na jednej strane stojí technooptimizmus päťdesiatych, na druhej trpká irónia, keďže ide o hladovú dolinu.

Na kine jeho názov fyzicky prítomný nikdy nebol, tak som ho tam „vrátil“. Nápis je odliaty z art deco sadrových foriem, ktoré som získal od pána Kamila Kollára z Brusna. Jeho dedko týmto písmom zdobil napríklad obchody v Banskej Bystrici,“ vysvetľuje umelec Tomáš Džadoň, ako sa dopracoval ku konceptu nápisu na kine Pokrok.

Akokoľvek je Kinobus v prvom rade cinefilskou akciou, účastník sa mohol vyžiť rôzne. Hodina vlastivedy skončila pri miestnej mytológii. Jedno-, dvoj- a osemdierky Dúpenčov, o ktorých v roku 1902 písal aj Andrej Kmeť (príbytky v zlepených skalách v oblasti Sitna). Kinobus sa schladil a hedonisticky ochutnával víno v umelo vydolovanej jaskyni. Kinobus zažil PechaKuchu 20x20. Kinobus zbieral hríby pri jadrovej elektrárni v Mochovciach. Kinobus prizval pražských improvizátorov z divadelného súboru 11:55 (*zapětdvanáct*), ktorí nás sprevádzali celou udalosťou. Pozastavili sa pri meteorologickej anomálii, ktorú mal takisto na svedomí Tomáš Džadoň – išlo o inscenovaný vodopád, ktorý by nevznikol bez spolupráce s miestnymi hasičmi. Vyliali do rokliny 6 000 litrov vody, aby symbolicky ohúrili návštevníkov. Finalista ceny Oskára Čepana tiež natrvalo rozmiestnil cestou do rokliny, kde sa dialo vodné divadlo, orientačné tabule (tie predošlé boli úplne nefunkčné), vyrobené z epoxidu, kremičitého piesku a cementu.

„Orientačné tabule sú mojím pokusom podporiť dedinu a jej aktívnych obyvateľov a pomôcť im so zanedbaným značením turistického chodníka k Dúpencom. O chodník sa vo voľnom čase starajú miestni elektrikári. Značenia už boli v zlom stave, xerokópie textov postupne vybledli. Tabule som zjednotil rovnakým fontom, aký som použil na nápis kina Pokrok. Takisto sú odliate zo sadrovej formy. Majú pripomínať nápisy návštevníkov Dúpenčov, ktorí do mäkkého tufu vyrývajú niečo ako archaické tagy – meno a dátum ich návštevy,“ rozpovedal Džadoň viac k myšlienke orientačných tabúl.

S teoretičkou Evou Križkovou sme pripravovali *antré* k niekoľkým filmom. Pôvodná idea workshopu s miestnymi, s ktorými mali naše úvody vznikať v dialógu, sa podarila len Eve. Spolu s Jurajom Hajnalom, nádejným mladým adeptom herectva, uviedli projekciu filmov Černobilá *Sylva* a *Kouř* v Hontianskych Tesároch.

Na novo natretom panoramatickom plátne v Tlmačoch sa po rokoch premiatalo umenie svetla a tieňa. Svěrákova *Jízda* najprv trochu všetkých zmiatla, vraj: „... aký teplý filter použil na tú šestnástku,“ uvažovala nahlas jedna z diváčok. Napokon vysvitlo, že chybu v tónovaní, ktorá umožnila príjemný noirový vizuál, nespôsobil Svěrák, ale to tí improvizátori, lebo na nich to môžeme vďačne zhodiť.

„Veľkú radosť máme z obnovenia amfiteátra v Tlmačoch, kde by sme v premietaní letného kina chceli pokračovať aj budúci rok. Takisto kinosálu v Dvorníkoch pred Kinobusom vyčistili a vymalovali, takže v spolupráci s obcou skúsime vymyslieť aj nejaké iné akcie, než len kary, ktoré sa tu konali najčastejšie,“ hovorí dramaturgička Ivana Rumanová.

Dramaturgickú invenciu bolo tento rok skutočne cítiť. Návštevník sa prakticky nezastavil. To je ten úchvatný rozmer Kinobusu – odpoved na otázku, či sa majú stráviť kultúrne také výživné štyri dni aj mimo Bratislavu či krajských miest.

„Trochu sme sa báli, či sme to neprešvihli s počtom akcií, pretože máme tendenciu chcieť sa s účastníkmi Kinobusu podeliť o maximum našich objavov v regióne. Vyznenie celej akcie totiž do veľkej miery záleží na našich účastníkoch a ich ochote žasnúť nad tým, čo ani zďaleka nespadá do stereotypu spektakulárnosti. Navyše festival trval o deň dlhšie, takže sme všetci odchádzali zaslúžene unavení. Preto rozmyšľame, že budúci rok do programu zaradíme povinný oddych, aspoň na pár hodín. Asi to bol intenzívny ročník, ale aj vďaka ideálnemu počasiu prebehol príjemne,“ dodala Rumanová k tohtoročnej dramaturgii.

**Matej Sotník**

Čerstvo inštalovaný nápis nad kinom Pokrok v Hontianskych Tesároch, foto: Jana Makroczy





PRÁZDNINOVÝ  
AUDIO-VIZUÁLNÝ  
KOMIX.

IDEM NA  
TO.

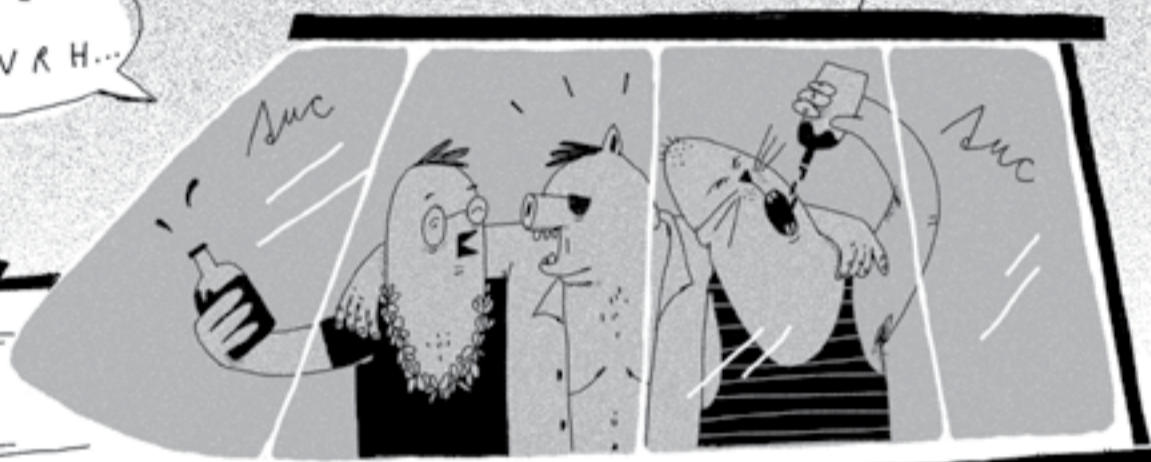
BA-CASH



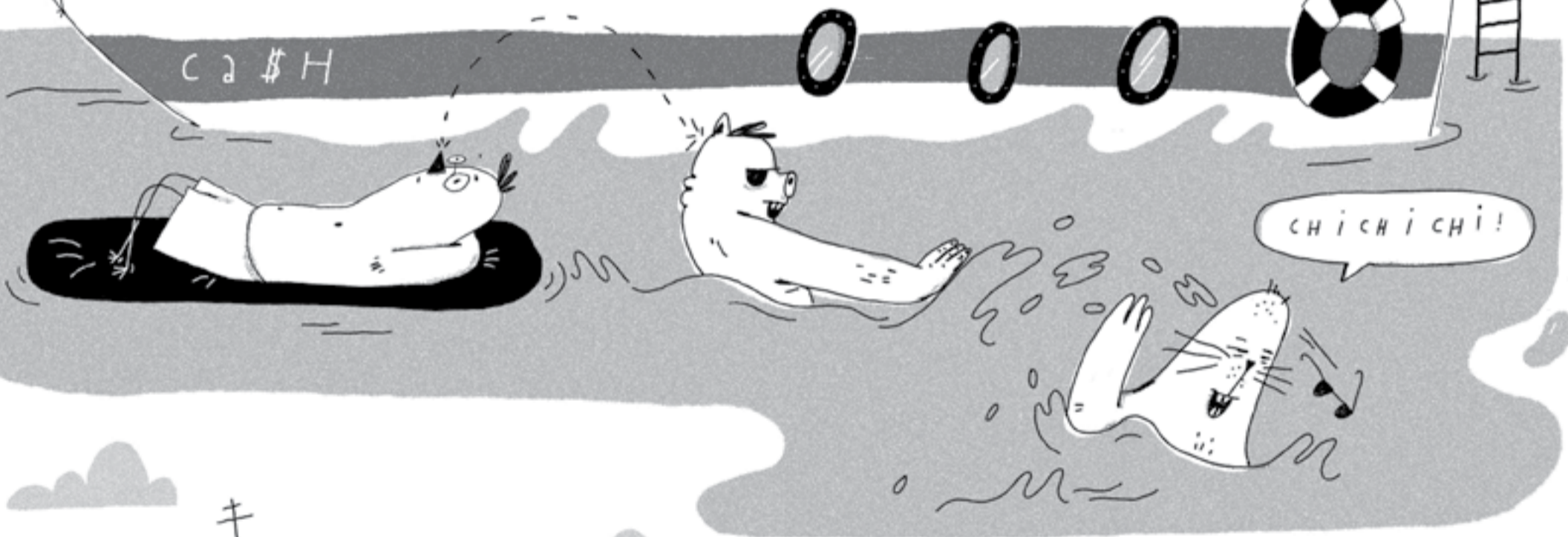
CHALŇNÍ, KEĎ SME SA UŽ  
TAKTO SKAMARĎILI,  
MĀM PRE VÁS JEDEŇ NĀVRH...

fiika!

KI N  
EČKO



CASH



CHICHICHÍ!

TAK SME DOHODNUTÍ.

FONT.

ŮSTAV.

HAMER

BA-CASH

M&D.



Olmo Omerzu, zdroj: archív režiséra



## MODRÁ

Rozhovor s Olmom Omerzu

**Olmo Omerzu svoj prvý film nakrútil v rodnom Slovinsku, keď mal 13 rokov. Reflexiu sveta prostredníctvom filmovej réžie vycibril o pár rokov neskôr na FAMU a jeho absolventský film *Príliš mladá noc* bol premiérovaný v sekcii Forum na Berlinale. Nedávno slovenské kiná uviedli jeho prvý mimoškolský celovečerný debut s názvom *Rodinný film*, ktorý už stihol zarezonovať na festivaloch v Tokiu či San Sebastiane.**

**SG** Keď som za tebou cestovala, čítala som si staršie číslo časopisu *Cinepur*, *Smrť filmu*. Publikovali tu esej Susan Sonntagovej z roku 1996, v ktorej tvrdí, že cinefilia vymrela, a teda film je mŕtvy, zbavený svojej výnimočnosti a nahradený inými médiami. Pokiaľ by mal byť vzkriesený, môže k tomu dôjsť iba cez nový druh lásky k filmu. Myslíš, že tento nový druh lásky už nastal? Naozaj už nie sú cinefili?

**OO** Problém je v tom, že sa už dlho nestalo nič nové. Asi by musel prísť nejaký nový Bergman alebo Tarkovskij, a to sa zrejme nestane. Keď sa v šesťdesiatych rokoch všetci títo tvorcovia presadili, spolu s nimi sa vyvíjalo aj samotné médium filmu. Odvtedy sa film ocitol v určitej fáze, odkiaľ sa už vlastne nemá kam posunúť, pretože dosiahol svoj vrchol. Stále existuje veľa kvalitných režisérov a cinefilia existuje tiež, ale tie posuny alebo formálne inovácie už nie sú také veľké a dramatické. Okolo filmu ako média teda už nie je taká masívna všeobecná eufória, aká vládla v šesťdesiatych rokoch. Do veľkej miery sa presmerovala na televíziu a televízne formáty, seriály a podobné trendy. Ale mňa eufória okolo televízie nechytá a ani veľmi nezaujíma.

**SG** Vieš si predstaviť, že sa raz dostaneš do štádia, keď by si súhlasil s nakrútením televízneho filmu alebo seriálu? Bol by si ochotný robiť kompromisy, ktoré by viedli – napríklad – k zrozumiteľnejšej narácii?

**OO** Keď píšem a pripravujem film, baví ma, že si viem predstaviť, čo sa odohráva v rámci tej plochy deväťdesiatich minút. Pred nakrúcaním potrebujem dospieť do štádia, keď mám v hlave prehľad nad celým filmom. Deväťdesiat alebo sto minút je môj strop, nad ktorým som schopný mať kontrolu. Nevieť si predstaviť, ako sa to dá korigovať pri seriáli. Určite je to scenáristicky zaujímavé, motívy sa môžu strácať a opäť objavovať. Takisto môže byť zaujímavá práca s hercami. Ale napríklad remesle, povedzme v rámci mizanscény, tam prichádza k určitému automatizmu. Preto sa často stáva, že seriály vyzerajú dosť konvenčne a sú si formálne podobné. Najviac ma baví vymýšľanie filmu, fáza prípravy scenára, keď si to literárne všetko spíšem. Potom prichádza samotné písanie scenára, čo už väčšinou robím s niekým. Nasleduje premýšľanie o režijných možnostiach. Niekoľkokrát sa mi stalo, že mi písanie scenára trvalo príliš dlho a ponoril som sa do neho tak hlboko, že som postupne strácal chuť zaoberať sa inými zložkami. Réžia by naozaj mala byť primárne o tom, že sa spracuje nejaká pripravená látka a ty ako režisér môžeš zaoštriť na to, čo má film hovoriť, na čo upriamiť pozornosť, akým spôsobom sú informácie podané a artikulované. To nie sú len zvládnutí herci, ale každý obraz sa dá zrežírovať rôznymi spôsobmi a zakaždým bude mať iný význam.

**SG** Považuješ sa za autorského režiséra? Spôsob tvojej práce tomu nasvedčuje.

**OO** Myslím, že označovanie autorský režisér je samo o sebe veľmi problematické. Rád by som sa týmto kategorizáciám vyhol. Je to asi spojené s distribúciou nekomerčných titulov, ktorá je v súčasnosti o čosi náročnejšia, čo spôsobilo vytvorenie pojmu „festivalový film“. A festivalový film sa často spája s pojmom autorský film a autorský režisér. Akoby sa z toho vytvoril žáner. Zdá sa mi to nepodstatné, a aj tak z toho vzniká iba nejaké škatulkovanie. Takisto veľa závisí aj od toho, kto ti na film poskytne peniaze – to ťa tiež hodí do škatulky. Ja napríklad nechcem celý život robiť tento druh filmu. Myslím, že človek by sa mal vyvíjať.

**SG** V jednom z dávnejších rozhovorov spomínaš, že sú pre teba dôležité refrény,

opakujúce sa nosné prvky, ktoré si určíš ešte vo fáze písania scenára. Napríklad v *Príliš mladej noci* sú týmto refrénom dvaja malí chlapci, prítomní na scéne.

**OO** Keď píšem sám, príbeh sa mi vyskladá z určitých nápadov a konkrétnych obrazov, situácií, ktoré ma zaujímajú. Keď sa ich zloží viac, začínam uvažovať nad ich vzájomnou podobnosťou a často zistím, že to funguje na princípe akéhosi mechanizmu. Podľa toho potom hľadám príbeh, v ktorom tieto motívy zachovávam. Nejde o to, že by sa tie refrény opakovali, ale že na seba navzájom a skrz to sa vyvíjajú. V *Príliš mladej noci* je to rola dvoch chlapcov a rôzne mocienské roly, ktoré tam tí dvaja predstavujú už len tým, že sú prítomní na scéne. Najskôr som skúšal spracovať s hercami iba tú klasickú melodramatickú situáciu a následne sme do tej istej scény zakomponovali aj malých chlapcov a zrazu bolo vyjadrenie výstižnejšie.

**SG** Zrazu tam vzniklo napätie.

**OO** Presne to. Je to úplne iný typ napätia, než keby tam bola napríklad použitá hudba. To sa mi zdalo zaujímavé a povedal som si, že s tým chcem pracovať. Zrazu som si mohol dovoliť posúvať hranice, ktoré by za iných okolností boli možno až za únosnou hladinou melodramatickosti. Bez tých detí by to zrejme skončilo iba ako iba mierne preexponovaný vzťahový film.

**SG** Keď si spomenul hudbu, nakoľko dôležitú funkciu pre teba predstavuje hudba a ruchy? Uvažuješ nad týmito zložkami intenzívnejšie už počas písania scenára?

**OO** Už pri písaní scenára mi veľmi pomáha určiť si, s akou hudbou budem pracovať, aby som si tak vedel živšie predstaviť atmosféru. Podľa toho si viem aj určiť, ako približne komponovať obrazy. Zatiaľ som vždy pracoval s tým, že hudbu nepoužijem mimoobrazovo, ale je v prvom pláne. Keď je v obraze hudba, tak jedine v situácii, že ju počúva postava. Chcel som tomu vymedziť samostatný priestor. Keď som si v strižni niekedy skúšal dosadiť nediegetickú hudbu, tak mi do filmov nesedela.

**SG** Tento postup máš teda overený.

**OO** Teraz robím na svojom najnovšom filme a vlastne som začal nakrúcať trochu inak. Celý proces bol od začiatku úplne iný. Začalo sa to, keď som sa dostal k už hotovému scenáru od Petra Pýchu, ktorý sa mi zdal byť veľmi živý a s autentickým jazykom. Petr pracoval ako učiteľ v malom meste, aj z jeho scenára cítiť ako má odpozorovaný jazyk dvanásťročných, a mňa to okúzilo. Zároveň však používa extrémne veľa textu, takže sme scenár dlho prepisovali a upravovali. Aktuálne teda robím na filme, ktorý v mnohom ovplyvňujú už len samotné skúšky a veľa sa improvizuje. Je to zvláštna situácia, lebo na jednu stranu by som rád ponechal čo najviac autentických momentov, ale zároveň narábame s dosť veľkým objemom textu. Sám som teraz v napätí, či bude film vo finále fungovať kompaktné. Takže sa vlastne prvý raz snažím prekonať v rámci nastavení systému, v ktorom som bol doteraz zvyknutý pracovať a ktorý ma svojím spôsobom vždy poistil. Funguje to aj z hľadiska hudby, lebo protagonisti, dvaja trinásťroční chlapci, sami prichádzajú s nejakými hudobnými nápadmi a tipmi, ktoré sa potom snažím zakomponovať, posuniem ich Monike a Šimonovi a oni s nimi ďalej pracujú. Cítim, že som teraz na takej novej ceste, ku ktorej by som chcel možno v budúcnosti inklinovať.

**SG** Prejdime k *Rodinnému filmu*, čo je vlastne samo o sebe pomerne cynický názov...

**OO** Ja som sa práve veľmi snažil, aby nebol.

**SG** No pod kategóriou rodinného filmu si väčšinou predstavíme titul s účelom pobaviť, nezaťažit diváka nezodpovedanými otázkami, s jednoduchou naratívnou štruktúrou a uspôsobený tak, aby zasiahol čo najširšie spektrum vekovej škály. Pre akého diváka je určený tvoj film? Resp. ako si predstavuješ svojho modelového diváka?

**OO** *Rodinný film* je dosť cross-over žáner. Vlastne to ani nie je žáner, ale mal som pocit, že pracuje s témami, ktoré sú prítomné v každodennom živote každého tak intenzívne, až vyvstáva problém, či sú na to diváci vôbec ochotní prísť do kina. Chcel som sem napríklad zakomponovať líniu psa ako plnohodnotného člena rodiny, ktorému bude poskytnutý vlastný priestor. Je zaujímavé, že pokiaľ ide o zvieratá, sú ľudia omnoho emotívnejší než keď vidia ľudské emócie. Chcel som s týmto zámerom pracovať. V *Rodinnom filme* vlastne nie je žiadna hlavná postava. Keby som tu mal hlavnú postavu, možno by bol film divácky ústretovejší, ale zdalo sa mi zaujímavé, že pes v určitom momente zastupuje celú rodinu a nielen jedného člena.

**SG** Ty vlastne vôbec neposkytuješ možnosť „napojenia sa“ diváka na konkrétnu postavu. Vo filme sa udeje mnoho mimoriadne dramatických situácií – v momente, keď však situácia kulminuje, preskočíš plynulo k inému motívu, napríklad na už spomínaného psa stroskotaného na ostrove. Divák nemá možnosť prežiť si to patričné dramatické vyvrcholenie a v konečnom dôsledku sa ti tak krásne darí oddramatizovať celý film aj napriek mnohým drobným drámam, z ktorých je vyskladaný.

**OO** Trochu ma štvalo ako klasická dráma zvyčajne exponuje niektoré udalosti ešte predtým, ako sa reálne odohrajú. Vlastne išlo o refrén, ktorý som si určil – aby film fungoval, musí v ňom byť týchto udalostí naozaj veľa. Ak by bola iba jedna nosná situácia, nebudú pôsobiť vierohodne, ale ak sa budú diať opakovane, divák si zvykne. Postavy odídu, prídu nové postavy, ktoré v podstate riešia tie isté veci. Štruktúra zostáva rovnaká, ale postavy sa otáčajú a preklápujú, prehadzujú si roly, rovnako ako film samotný. Ako prvý bol nápad položiť dôraz na psa, čo hraničilo až s takým robinsonovsko-dobrodružným existenciálnym filmom a od toho sa mi odvinuli ďalšie situácie.

**SG** Keď sa teraz odosobníš od pozície režiséra a projektuješ sa do roly diváka, čo je pre teba na filmoch dôležité, aby ťa oslovili?

**OO** Ako divák nemám veľmi rád, keď sa ocitnem príliš vnútri filmu. Naopak, mám rád vedomie, že sedím v kinosále a dívam sa na film, ktorý je na plátne a je medzi nami určitý priestor. Stále o ňom radšej premýšľam s odstupom, viem s ním dialóg. Vytvára to takú zvláštnu nepohodlnosť, ktorá mi vyhovuje. Často to vyplýva aj zo žánrového naladenia. Keď ideš na nejaký brakový film, približne vieš, čo ťa čaká a podľa toho sa nastavíš. Zaujímavým pre mňa začne byť až moment, keď vo filme nastane zvrät, zrazu sa zmení žáner a naruší moje prednastavené očakávania toho, ako som si pôvodne myslel, že sa bude vyvíjať. Nevyhľadávam typy filmov, ktoré tlačia na emočné cítenie a divák zabúda na svoju prítomnosť v kinosále, ako sa o to snaží najmä väčšinová americká produkcia. Tam ide naozaj len o jedno – čím skôr dostať diváka do deja. Ale zas mnoho ľudí vyhľadáva kino práve z opačných dôvodov ako ja a to je asi tiež v poriadku.

**SG** Nejaký príklad na ilustráciu?

**OO** Celkom ma oslovilo, ako so spomínanou štruktúrou narušenia očakávaní pracoval hollywoodsky film *The Big Short* (r. Adam

McKey, 2015). Nemôžem povedať, že by som bol jeho fanúšikom, ale páči sa mi výstavba. Pôsobí ako klasický hollywoodsky film – postavám začneš rýchlo držať palce lebo sú od počiatku exponované ako hrdinovia v celom stroskotaní systéme – ale napokon príde bod, keď si uvedomíš, že sú antagonisti a boli nimi celý čas. V rámci mainstreamu sa mi to zdá ako celkom zaujímavý model.

Ale môj najobľúbenejší príklad, ktorý rád používam, sú *Otvorené ústa* od Pialata. Zhodou okolností som film videl približne v tom istom čase ako Hanekeho *Lásku* a samého ma prekvapilo, ako veľmi ma Pialat dostal a Haneke vôbec nie. Hoci, ako som sa neskôr dozvedel, Haneke má *Otvorené ústa* veľmi rád. Na príklade týchto dvoch filmov sa dá krásne ilustrovať rozdielnosť dvoch princípov práce. Hanekemu je blízka práca, keď má všetky veci dopredu tak dôkladne pripravené a naplánované, že samotný film je vlastne nakrútený predtým ako sa vôbec nakrúti. A na *Otvorených ústach* cítiť, ako sa v procese neustále menia. Mal som dojem, že je tam zakomponovaný dostatočný priestor na improvizáciu a že scenár sa upravoval až do poslednej chvíle. Pialat zároveň veľmi málo strihá a omnoho viac používa vnútrozábberovú montáž, ktorá je podľa mňa vždy silnejšia a pravdivejšia než strih. Po tomto filme som si začal klásť otázku, ako je možné, že môže byť niečo o toľko silnejšie keď to nie je tak dôkladne pripravené. Základné je zrejme iba nebyť v kríči. Na Pialatovi ma však najviac zaujalo to, ako sa dostáva k metafyzickosti cez pomerne banálnu fyzickosť. Na poetickosti vo filmoch mi vždy do veľkej miery vadila vznešenosť a akýsi pátos. Ale keď sa poetickosť projektuje cez fyzickosť a znaky, účinnok vie byť naozaj silný. O niečo podobné som snažil aj v *Rodinnom filme*. Tesne pred koncom je môj obľúbený strih – z rozhovoru rodičov prejdeme do operačnej sály, kde operujú Erika a potom strih na psa. Operačia je samozrejme brutálne fyzická záležitosť. Človeka treba otvoriť a vyberú mu obličku. Ale v niečom je nádherné pozrieť sa na živý orgán, sledovať ako postupne zosívie a potom prostredníctvom strihu sledovať psa, ktorý sa trápí zamotaný vo vetvách na pustom ostrove. Ide v podstate o spojenie troch obrazov, ktoré by sa zrejme bez elementu extrémnej fyzickosti prevážili do vznešenosti. Ale tým ako sú za sebou, vytvárajú kompaktnosť.

**SG** V твоjich filmoch je tonalita dosť dôležitou určujúcou zložkou, často pôsobí pomerne ponuro, reflektuje nejaké odcudzenie, chlad. Je to cielené?

**OO** Musím priznať, že pri *Rodinnom filme* tonalita pramení z úplne banálnej a pragmatickej veci. Celý čas som sa totiž bál scény na pieskovej pláži, kde sa bude pohybovať pes a že bude pôsobiť hrozne parodicky. Mal som z toho nočné mory. Že zrazu bude strih na pláž ako z dovolenkovej pohľadnice, ktorá absolútne nebude korešpondovať so zvyškom materiálu, diváka prudko vytrhne z kontextu a dostaví sa komický efekt – pes na dovolenke. Preto som chcel vyladiť atmosféru bytu a všetkých lokácií a jednotne to zastrešiť, čo sa mi podarilo jemným potlačením farieb. Mám však pocit, že v posledných rokoch sa desaturovaný akcent na základe všetkých tých severských filmov stal hrozne moderným. Teraz to vyzerá, že sa len inšpirujeme trendom, čo vlastne vôbec nie je pravda.

**SG** Mnoho situácií, najmä teda v *Druhom dejstve*, *Príliš mladej noci*, ale aj v *Láske*, sa odohráva v noci. Aké útočisko a plochu ti poskytuje noc?

**OO** V noci automaticky veci strácajú svoju konkrétnosť. Nastáva posun v rámci

realizmu. Stále je prítomný realistic-ký základ, ale nepracuje so všednosťou. Nehovoriac o tom, že poskytuje skvelú pôdu na atmosférické a znakové vyjadrenia. Myslím, že noc má v sebe svojím spôsobom niečo neprírodné – ak máme čas, väčšinu noci totiž prespíme, a preto človek vníma sám seba viac cez deň. Aspoň ja mám pocit, že si seba predstavujem skôr cez deň. Zároveň sa v noci človek správa trochu inak, môže inak chodiť po ulici. A to sa mi vždy zdalo zaujímavé – v tme nikdy nie je prítomná stopercentná pohodlnosť. No a z hľadiska filmu, keď objektívne postavíš záber, vytvára sa úplne iný rozmer. Veci nie sú hmatateľné, viditeľné, strácajú farby.

**SG** Priestory v твоjich filmoch sú pomerne vyprázdnené, nefigurujú v nich žiadne zbytočné alebo „zútluňujúce“ elementy. Pôsobia neosobne a o charakteroch postáv vypovedajú len málo...

**OO** Nemám rád preplnené byty, lebo mám pocit, že na seba príliš veľa vecí upozorňuje. Čo ma najviac zaujíma je, aby postava v priestore čo najviac vynikla.

**SG** Zároveň ju tým čiastočne odpsychologizuješ, neposkytneš divákovi kľúč dekódovania na základe vidieho.

**OO** Mohol by som na stenu nalepiť plagát, ktorý zrazu prezradí o postave niečo veľmi konkrétne. Ide o okamžitú informáciu, ktorá je čitateľná, ale zdá sa mi to ako príliš jednoduchá cesta.

**SG** Podobne úsporne v rámci predostierania informácií o postave pracuješ aj s kostýmami. Nakoľko vopred premýšľaš nad tým, v čom budú hrdinovia odetí? Zaujíma ťa tento prvok aj z hľadiska farebnosti na scéne?

**OO** Výber trvá pomerne dlho, hneď od momentu ako začnem pracovať s hercami. V *Rodinnom filme* sme pracovali s ideou, že byt má vyzeráť trochu ako z katalógu a postavy sa majú obliekať tak, aby ich bohatstvo bolo vkusné a nie preexponované, čo je v českých filmoch častý problém. S kostýmami sme postupovali rovnako. Hranica medzi tým, aby kostýmy hneď nevyzerali katalógovo a medzi tým, aby si ich človek prestal všímať, je naozaj tenká. Takže kostýmových skúšok mávame niekoľko a dlho hľadám, kým kostým presne sadne ako chcem.

**SG** S absolventským filmom *Príliš mladá noc* si mal premiéru na Berlinale. Následne sa dokonca dostal do kinodistribúcie. Ulahčili ti tieto medzinárodné úspechy zháňanie financií na nové projekty a viac ponúk od koprodukčných partnerov? Automaticky to zrejme prináša väčšiu tvorivú slobodu.

**OO** *Príliš mladá noc* do veľkej miery určila, že zostanem tvoriť v Čechách. Keby som ten film ukončil na krátkej metráži štyridsiatich minút, ako to pri absolventských filmoch býva bežné, asi by som zostal v situácii, keď by som *Rodinný film* nezvládol zafinancovať. Musel by som tým pádom mať nejaký debut, ktorý by bol jednoduchší a finančne menej náročný a pravdepodobne by som ho nakrúcal v Slovinsku. Ibaže tým, že sa *Príliš mladá noc* stretla s takým úspechom, aj na Berlinale, aj v Česku film kritiky prijali celkom dobre, zostal som v Prahe. *Rodinný film* som už v tom období mal takmer celý pripravený a spísaný. Tak sme ho vlastne začali ponúkať aj zahraničným partnerom a počas toho, ako som uvádzal *Príliš mladá noc*, som zároveň prezentoval aj námet *Rodinného filmu*. Dost záleží na tom ako veľa cestuješ po festivaloch. Vždy tam stretneš zaujímavých ľudí a osobný kontakt prinesie predsa len najviac. Veľa tiež závisí od typu filmu. Napríklad Nemci si veľmi zakladajú na *labelingu*. Keď som prezentoval *Rodinný film*, bolo pre mňa náročné film zaraďovať do akejkoľvek z kategórií, arthouse alebo rodinná dráma. Dost mi prekáža, ako sú tvorcovia braní a škatulkovaní podľa toho, či robia pre televíziu alebo robia komerčné filmy, alebo robia filmy festivalové – od ktorých sa automaticky očakáva, že budú za menej peňazí. V každej z týchto škatuliek musíš spĺňať nejaké nezmyselné parametre, ktoré sa mi zdajú zbytočne obmedzujúce. Najzaujímavejší sa mi z hľadiska tejto koncepcie zdá byť festival v Cannes, kde často vidíš aj komerciu, ale veľmi zaujímavú.

**SG** Žiadaš aj o finančnú podporu v Slovinsku?

**OO** Teraz si o granty žiadam v Čechách aj v Slovinsku, pričom nastavenie slovinského systému je také, že keď figuruje ako minoritný financovateľ, strop podpory predstavuje len približne 70-tisíc.

**SG** Na Slovensku boli 2000-ce roky pomerne hluchým obdobím, no v posledných rokoch sa v medzinárodnom kontexte profilujeme ako kinematografia sociálnych drám. Figurujú tu najmä bývalí absolventi dokumentárneho filmu na VŠMU, ktorí začali postupne debutovať so svojimi celovečernými hranými filmami. Na FAMU sa tiež formuje celkom zaujímavý generačný profil, v dokumente známy svojimi angažovanými a provokačnými témami (*Danielův Svět*, *Alda*, *Matrix AB*), ale aj v hranej tvorbe (z tvorcov napríklad Petr Marek alebo pred časom Aramisova). Cítiš sa byť súčasťou nejakej generačnej vlny, ktorá nastala a momentálne sa deje?

**OO** Mám pocit, že sa tu vyprofilovali zaujímaví tvorcovia a vyprodukovali dobré filmy a myslím, že táto tendencia teraz bude čoraz viac silnieť. Ale zároveň sa podľa mňa nedá rovno hovoriť o vlně. Tvorcovia sú veľmi rôzni a je ich len pár. Tak ako pri rumunskom filme, často ani nevieš, o ktorého režiséra ide a ich filmy sú si dosť podobné (potom zistíš, že všetci majú toho istého scenáristu). U nás sú to skôr solitéri a rôznorodosť. Na FAMU je teraz silná generácia ľudí, ktorí nakrútili svoje absolventské filmy a mnoho z nich sa mi zdá talentovaných, ale zároveň podľa absolventského filmu sa nedá posudzovať úplne triezvo, lebo je tu prítomných množstvo finančných a iných obmedzení. Tak som veľmi zvedavý na ich debuty.

**SG** Ešte mi povedz, aká je tvoja obľúbená farba.

**OO** Modrá (smiech).

**SG** Ďakujem za rozhovor.

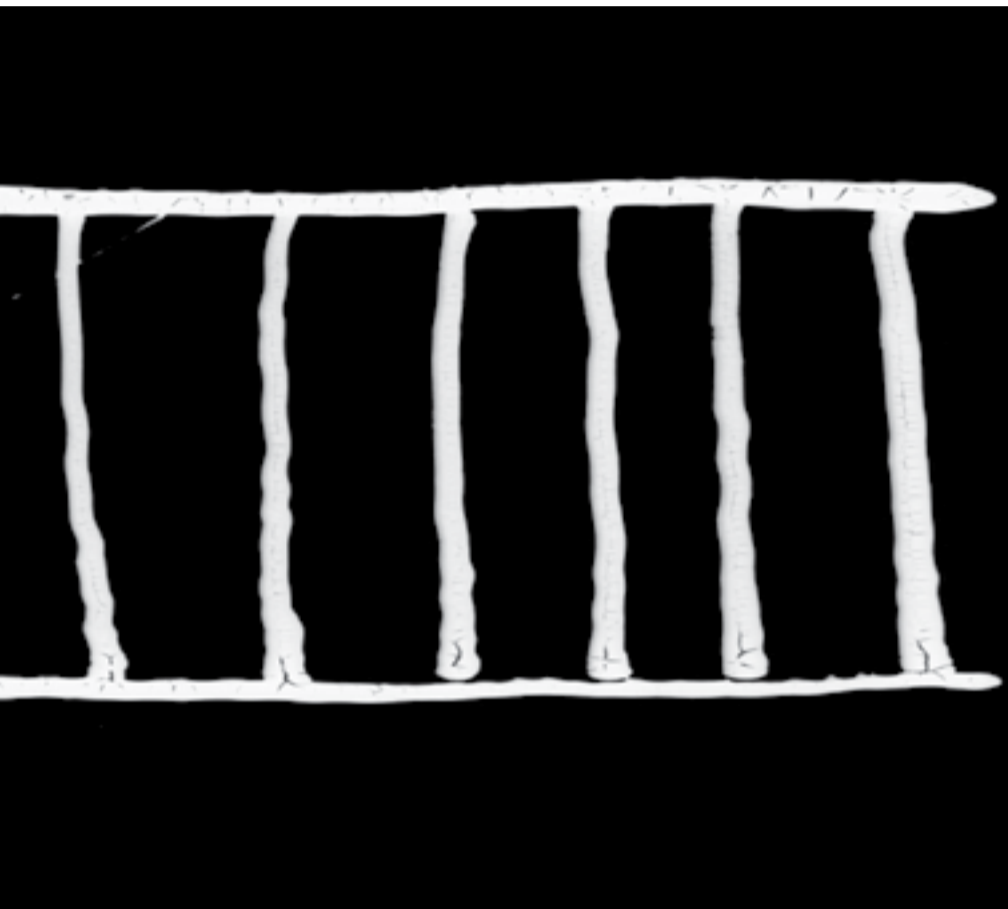
**Saša Gabrižová**

Záber z filmu *Rodinný film*, zdroj: Filmtopia



# KAŽDÝ Z NÁS JE HRDINOM

Záber z filmu *Cameras Take Five*



**Kanadčan Steven Woloshen už od roku 1982 so zanietением obohacuje bezkamerovú animovanú tvorbu svojimi abstraktnými filmami a časozbernými inštaláciami, ktoré vyrába pomocou škrabancov a rýh na filmovom páse.**

Máme abstraktných expresionistov a americké umelecké hnutia postnukleárneho veku, teda štyridsiatych a päťdesiatych rokov 20. storočia. Všetky tie povojnové umelecké postoje zrodené z rebélie sú pre mňa veľmi relevantné a prirodzene som k nim začal inklinovať. Napríklad diela amerických spisovateľov päťdesiatych rokov, cestujúcich naprieč USA, len aby zistili, že tam nič nie je. No a samozrejme filmy z počiatku šesťdesiatych rokov, ako napríklad *Ludia dažďa* (1969, r. Francis Ford Coppola), alebo *Bezstarostná jazda* (1969, r. Dennis Hopper). To sú diela, vďaka ktorým sme postupne zistili, že Severná Amerika stráca nádej, že poklad na konci dúhy je iba mýtus a že ľudia sú zlomení. Všetko do seba zapadlo. No a umeleckou odpoveďou sa stali „hollywoodské“ filmy vyškrapané klincom. Lebo ja, ako autor, už jednoducho neverím tomu, čo sa mi snažia tí druhí povedať.

**hLuk** Filmy ako *Bezstarostná jazda* boli vo svojom období nízkorozpočtové. Aj to bolo svojím spôsobom súčasťou vymedzenia sa voči hollywoodskému establishmentu.

**SW** V Quebecu bola táto filozofia súčasťou dokumentaristického hnutia Cinema Direct, ktorého autori vhodili fikciu do skutočného života a výsledkom bola ich interakcia. Tento postup vznikol práve vďaka prenosnej kamerovej technike – a samozrejme nízkemu rozpočtu. Ak chcem opísať nejaký spoločenský problém, ako hercov nepoužijem iba autentických ľudí, ktorých sa týka, ale aj profesionálov. Najlepším príkladom je film *Things I Cannot Change* (1967, r. Tanya Ballantyne), ktorý to celé dal do pohybu. Bola to kinematografia, ktorá si reakciu vyžadovala. S takýmto druhom filmom som vyrastal, ovplyvnili ma a stále sa k nim vraciam. Napríklad *Polnočný kovboj* (1969, r. John Schlesinger) má jednu z najlepších úvodných scén, aká bola kedy naskrutovaná. Myslím na ňu takmer každý deň. Na bielom pozadí počuť kovbojov a indiánov, kamera odjazdí a ocitáme sa v autokine s hojdačím koníkom – a je to! Minulosť,

ako si ju predstavujeme, sa možno vôbec nestala, naši hrdinovia sú iba makety. Preto sa súčasťou mojej filozofie stalo robiť filmy bez hrdinov. Na niekoho, kto robí abstraktné filmy som asi až príliš politický.

**hLuk** Cesta hrdinu bola vždy mýtus.

Vytvoriť hrdinu znamená vytvoriť pre ľudí túžbu stať sa niekým iným. Ale aký môže byť mýtus abstraktného filmu?

**SW** Že každý z nás je hrdinom. Všetci máme nejaký príbeh, niečo, čo chceme povedať. A aby som ho videl, nepotrebujem ísť inde. Povie ho sám, vytvorím ho vlastnými rukami. Môže byť dlhý, môže byť krátky, no ilustruje to, čomu verím. Napríklad ako na dnešnom workshope. Ľudia prenášajú na filmový pás to svoje, čomu naozaj veria, pričom reálne to neexistuje. A aj tak to vytvorili. Ja som tiež vždy vytváral veci, ktoré som nemohol vidieť.

**hLuk** Takže keď animujem priamo na filmový pás, improvizujem a zároveň vlastne neimprovizujem?

**SW** Improvizuješ, ale iba v medziach dĺžky filmu, ktorý máš k dispozícii. A zároveň do neho otláčaš svoju pravdu. Nevadí, že si doteraz priamo na film neanimoval, alebo že tvoja ruka nie je na takú prácu zvyknutá. Vždy tam máš pred sebou prvé a posledné políčko. K dispozícii máš napríklad šesťnásť políčok a snažíš sa v ich rámci povedať nejaké posolstvo. Deťom niekedy stačí šesť a povedia v nich všetko, čo chcú. A starší sa snažia povedať to svoje na ploche viacerých políčok. No stále sa deje, že účastníci prídu so siedmimi krátkymi pásmi, a vtedy si pomyslí, prečo si neodstrihli dlhší pás? Alebo prečo ich nezlepili? Alebo ich aspoň nezoradili? Podľa mňa si iba nedokázali natiahnuť víziu na desať stôp filmového pásu. Namiesto toho majú desať vízií po jednej stope. Samozrejme, nikdy sa na to ľudí na workshope nepýtam, ale podľa mňa to tak asi bude.

Ešte dodám, že v Londýne som stretol na festivale jedného človeka, podľa ktorého

Woloshen pôsobí ako profesor, porotca, animátor, remeselník, a nedávno mu vyšla knižná publikácia s názvom *Recipes for Reconstruction* (2010), ktorá filmovým tvorcovi približuje metódu poškodenia, obnovy a iné postupy analógovej tvorby. Okrem toho vydal praktickú príručku o bezkamerovej animácii s názvom *Scratch, Crackle & Pop! A whole grains approach to making films without a camera* (2015). Od roku 1999 pracuje výhradne s 35 mm filmom vo formáte CinemaScope, výnimočným vo svete nezávislej filmovej tvorby. Podobne ako v jazze, ktorý Woloshen často volí ako sprievodnú hudbu k svojim filmom, zohráva v jeho tvorbe dôležitú úlohu improvizácia a náhoda. Pod hlavičkou *Scratchtopia* vedie po celom svete workshopy, kde si účastníci môžu vyskúšať všetky techniky animácie priamo na filmový pás.

Na Slovensko prišiel ako špeciálny hosť a porotca deviateho ročníka Medzinárodného festivalu animácie Fest Anča. A kým bežalo premietanie víťazných filmov, prišlo aj na rozhovor.

**hLuk** Aká bola vaša cesta ku experimentálnemu filmu?

**SW** V prvom rade dospievaním v Lovelli, čo je predmestie Montrealu. Nebola tam žiadna kultúra, nič, čo by nás priviedlo ku experimentálnemu filmu. Nemali sme ani káblovku, iba anténu. Čo CBC? odvysiela, to sme pozerali. O experimentálnom filme som nemal ani potuchy. No žili sme na predmestí a väčšinu nevraživých hnutí

zvyknú tvoriť znudené deti z bungalovov na periférii. To sú presne miesta, kde absentuje kultúrne vyžitie a ľudia tam iba žijú. Rodičia chodia do práce, deti do školy a leto trávia doma alebo na uliciach. Mój záujem o experimentálny film sa vlastne zrodil z nudy. V sedemdesiatych rokoch ma zaujala hudba. Veľké art-rockové kapely, ako Pink Floyd, Genesis a keď prišiel punk, prešli sme na Sex Pistols a Clash. Na predmestie Montrealu dorazili prvé albumy, my sme sa flákali po parkoch a pivniciach, kde sme vytvárali umenie sami pre seba. V mojom prípade to bola reakcia na superosmičkové filmy rodičov. Niečo na spôsob: „Tu máte, milí fotrovci!“ Vyškrapával som ich nafilmované rodinné spomienky a nahradil zvukovú stopu. Po nociach sme si to s kamarátmi púšťali v pivnici, pili pivo a fajčili. Vzдорovať rodičom bola jediná kultúra, čo sme vtedy mali.

Neskôr, keď som už mal za sebou tri-štyri takéto filmy, prišla vysoká škola. Moji profesori boli našťastie veľkými nadšencami experimentálnej kinematografie. A popri Kubelkovi a Brakhageovi som videl filmy Lena Leya. A povedal som si: „Uau, on to urobil klincom na filmový pás. Keď môže on, môžem aj ja.“ Takže to začalo pomaly, hľadaním ľudí schopných dať mi odpovede, ktoré som chcel počuť ako 18 – 19-ročný.

**hLuk** Prvý bol pocit niečo vytvoriť. Aké bolo ďalšie objavovanie toho teoretického základu?

**SW** Teóriu som našiel v iných umeleckých formách, napríklad v maľbe, alebo v soche.

sú na svete sú dva typy ľudí. Jedni majú kalendár po mesiacoch a tí druhí ho majú po dňoch. A myslím, že to platí aj na animátorov. Tí, čo po dňoch zisťujú, čo ich vlastne čaká a tí, čo si stanovujú zámer už vopred.

**hLuk** Rozhodnete sa urobiť film, máte zámer... Aký je váš proces?

**SW** V prvom rade musím pracovať sám, bez vyjednávania kedy začať, kedy skončiť, alebo myslieť na nejaký termín. Keďže je to iba na mne samotnom, musím si aj tú cestu prejsť sám. Všetky moje filmy sú inšpirované hudbou, a tá musí prísť ako prvá. Viem, že môj zámer sa začína a končí spolu so skladbou. Obraz a zvuk sú pre mňa dve autá idúce súbežne po jednej ceste, až kým nedorazia do cieľa. Idem zároveň so zvukovou stopou po políčkach. O takých tristo stôp filmu hudba skončí a film tiež. Povedzme, že to je základ. A potom: Chcem urobiť práve túto skladbu? Chcem vidieť jej animovanú verziu? Mám tú verziu urobiť práve ja? No keď som už pevne rozhodnutý, prvé políčko je začiatkom. Vždy som si to predstavoval ako hranie v živej kapele. Tam sa nemôžem len tak zastaviť a povedať ostatným, že začínam improvizovať. Musím ísť zároveň s nimi, aj napriek chybám, ktoré môžeme urobiť. Keď je to nahlas, pridám, blížim sa záver, stíšim. To je súčasť hrania v kapele, ktorej som členom, ale namiesto nástroja mám pero. Kým ostatní hrajú, ja idem zároveň s nimi a sledujem, kam nás skladba zavedie.

**hLuk** Ale niekedy vám trvá aj celé mesiace, kým sa dostanete od prvotnej myšlienky ku výslednému filmu.

**SW** Áno, lebo to obsahuje počúvanie skladby, predstavovanie si, akú formu by vo filme mohla mať, akú si zvolíte tému – alebo vôbec nezvolíte... Alebo zistiť, že na to ešte nie je čas. Príprava môže niekedy trvať aj roky. Chcem si skladbu predtým, ako sa do nej pustím, zapamätať, aby som si ju nemusel zakaždým púšťať. Musím ju dokonale poznať a to občas zaberie veľa, veľa času.

**hLuk** Ako sa rozhodujete, kedy sahnúť po prázdnom filme a kedy zakomponovať už nakrútený materiál?

**SW** Všetok môj *found footage* skladujem doma. Mám napríklad 400 stôp materiálu s lietadlami z druhej svetovej vojny. A stále uvažujem, ako by som ich mohol využiť vo filmoch, na ktorých pracujem. Poviem si: „OK, mám takúto skladbu. Ako by fungovala s lietadlami?“ Mám možnosti ako všetci ostatní a nakoniec sa môžem rozhodnúť, že táto časť bude na prázdnom filme a tu použijem nakrútený. Momentálne pracujem na filme, kde mám vyše desať stôp čiernobielej rieky a tisíc stôp neexponovaného filmu. A mám také svetielka, čo sa pripevňujú na prsty a keď nimi hýbem, svietia. V tomto prípade je inšpiráciou to, ako všetci scrollujeme na smartfónoch a ako tým naše prsty okrem iného ovplyvňujú intenzitu svetla displeja. A napadlo mi urobiť fotogram tečúcej rieky na ten neexponovaný film v kombinácii so svetielkami. Možno to bude evokovať prúdenie svetla a eventuálne sa tam objaví aj nejaké to lietadlo. Je to vlastne hra s nápadmi na báze metafory.

**hLuk** Rád by som sa opýtal na *1 000 plošín*. Má tento film s knihou spoločné viac, ako iba názov?

**SW** Niečo z tej knihy v ňom je. Keď som ju čítal, názov sa mi zdal byť dvojzmyselný<sup>2</sup>. A navyše, podtitulom knihy je kapitalizmus a schizofrénia. Keď som pracoval ako šofér na nakrúcaniach, väčšinou som sedel v aute s malým filmovým zvitkom, kým za oknom

prebiehala multimiliónová filmová produkcia. A to je tak trochu schizofrénia. Obaja existujeme v tom istom priestore, no naše ciele sa líšia. To bola prvá zhoda. Druhou je, že môj film vznikol na tisíciach pláčoch. Urobil som ho síce sám, ale zároveň ho ovplyvnil každý, koho som po výrobách videl. Podobne, ako sa píše v úvode ku *Tisícim plošinám*. Chceli vidieť, ako to robím, ako bude film vyzeráť, keď bude hotový, alebo aby som im ho poslal, takže mi s ním vlastne pomáhali.

**hLuk** Snažíte sa do svojich filmov zakomponovať aj podaktoré koncepty z výtvarného umenia?

**SW** Inšpiroval ma Jackson Pollock a jeho filozofia abstrakcie. Podľa neho sa abstrakcia nezrodila iba tak, z ničoho, bez referencie. Prišla v zložitej ére, keď je všetko komplexné do takej miery, že to už nedokážeme naratívne uchopiť. Preto sa uchýlime k abstrakcii. Nehovoríme o vonkajšku, ale o vnútri. Môže sa zdať, že robil iba čarbanice, no podľa mňa je to o celku, ploche a pretlaku všetkých možných pocitov. A oproti päťdesiatim rokom je dnes ten pretlak ešte väčší. Čo máme robiť, keď už nedokážeme vytvoriť príbeh, ktorý vyrieši naše problémy? Často môže byť jedinou cestou vrátiť sa do seba a jednoducho povedať: „Toto som ja.“ A to stačí. Zjavne nemôžem dostať natoľko komplikované myšlienky na jedno políčko. Tak do neho aspoň vložím to, čo cítim.

**hLuk** Je lepšie, keď divák experimentálneho filmu to pozadie pozná, alebo postačí iba zážitok z pozerania?

**SW** Keď sa ma na zámer niekto opýta, rád ho objasním, ale netrvám na tom. Divák vidí môj film spolu s mnohými ďalšími a možno sa nepotrebuje zahliť ďalšími



Steven Woloshen

informáciami. Lebo proti informačnému pretlaku práve bojujem. Tí, čo hlbšiu diskusiu potrebujú, sa k nej dostanú. V mojej tvorbe je veľa politiky a skôr či neskôr sa o nej ľudia dozvedia – ako napríklad teraz. Možno to ostatní tiež tak cítia a skúšajú sa vyjadriť formou politických traktátov a demonštrácií. No dá sa to rovnako vyjadriť aj v defenzíve, keďže nejaká ofenzíva bude vždy existovať.

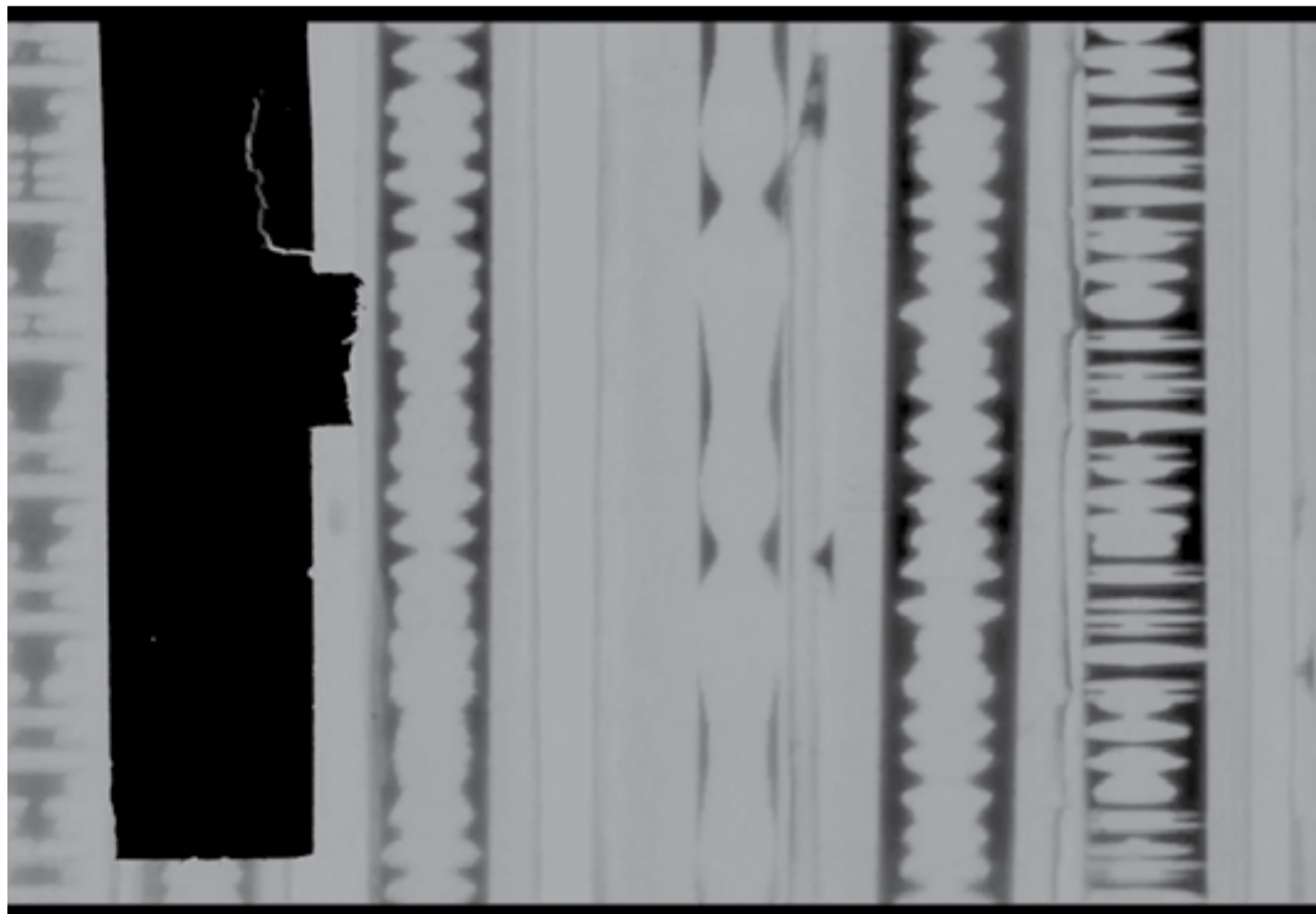
**hLuk** Umenie je aj o politike každodenného života.

**SW** Ide o to, ako sa k sebe ako ľudia správame. Buď som k ostatným otvorený a vravím to, čo si myslím, alebo nie a nútím ich prispôbiť sa nejakej politike, či chcú alebo nie. Pár rokov dozadu som sa dostal ku knihe *Ako sme v Teheráne čítali Lolitu*. Je o dámskom čitateľskom klube v Iráne, kde ženy diskutujú o Nabokovovi v politicky vypätom prostredí. Väčšinou predpokladáme, že politicky najuvedomejší sú tí, ktorých najviac počut. No niekedy sú to ľudia, čo mlčia a napriek tomu majú názor. A navyše,

taká komplexná téma akou feminizmus nepochybne je, je zároveň veľmi pluralistická. A opäť: sú ľudia, čo sa k nej môžu vyjadriť a sú takí, čo nie. Moja politika je úplne iná ako politika toho druhého.

**hLuk**

- 1 Canadian Broadcasting Corporation – Kanadský verejnoprávny rozhlas a televízia.
- 2 V Kanade sa filmový pláč označuje aj ako „plateau“.

Záber z filmu *Free Speech*

# Pestofarebný kohút na smetisku vizuálnych obsahov

„Prakticky všetok svoj čas venujem facebooku a trávim nespočítateľné hodiny každý týždeň pasúc sa, vyhrabávajúc a sliediac v niektorých z obskúrnejších tmavších zákutí internetu a pátrajúc po tajomných a zaujímavých materiáloch, ktoré by som mohol *postnúť*.“

Stephen Ellcock sa pôvodne objavil na najväčšej sociálnej sieti ako jeden z mnohých anonymných profilov. Informácie, ktoré o sebe prezrádza, sú na pomedzí uveriteľnosti a zaváňajú sarkazmom a absurdným humorom: študoval poľovníctvo v Rat Bastard Protective Association<sup>1</sup> a na The Special School of Hard Knocks. Žije v Británii. Viac sa o tejto virtuálnej osobnosti dlhšie nedalo zistiť. Minimálne pri zbežnom googlení a surfovaní po bežných informačných databázach a portáloch. Jeho posty v podobe digitálnych reprodukcí rôznych druhov vizuálneho umenia sú však už dlhšie zdrojom inšpirácie pre tisíce užívateľov facebooku. Stephen Ellcock publikuje na facebooku náhľady umeleckých diel od pravekých nástenných maliieb cez vzácne gobelíny, stredoveké fresky, reklamné predmety z viktoriánskej éry až po súčasnú fotografiu či experimentálny film. A jeho fanúšikovia z celého sveta zdieľajú tieto kúsky vizuálne ohurujúceho poznania aby sa oň podelili (alebo sa skôr pochválili priateľom?). Pred niekoľkými mesiacmi som sa pokúsila Stephena kontaktovať na facebooku so zámerom urobiť s ním rozhovor pre Kinečko o farbách. Odpoveď prišla, ale v inej podobe akú som očakávala. Ktosi ma predbehol a rozhovor so záhadným virtuálnym kurátorom s názvom „Stephen Ellcock: The Facebook curator or the social media cabinet of wonders“ publikoval portál *toi gallery*<sup>2</sup>. Tento výživný rozhovor odhalil mnohé o práci-vášni, ale aj svetonázore a životnom štýle respondenta. Vlastne nebolo veľmi čo sa viac opýtať, a tak som sa rozhodla namiesto vymýšľania nových otázok pre Ellcocka sprostredkovať čitateľom Kinečka informácie z tohto už publikovaného rozhovoru a možno aj formulovať niekoľko myšlienok, ku ktorým tento rozhovor a predovšetkým fenomén Stephena Ellcocka inšpiruje.

Stephen sa narodil v malom meste neďaleko Londýna. Sám nebol nikdy profesionálnym umelcom, od malička bol však posadnutý tvorbou albumov nájdených materiálov, úryvkov novinových článkov či komiksov. Dalo by sa povedať, že mal vždy sklony k zberateľstvu, triedeniu

a systematizovaniu pestrofarebného kaleidoskopu (často obskúrnych) umeleckých výtvorov. Nielen svojím *nomen omen* priezviskom odkazuje Stephen neraz vo svojich príspevkoch k borgesovskému videniu sveta ako veľmi spletitej knižnice, ktorá tvorí jeho vesmír. Nie je však celkom nekonečná, a preto asi nepovažuje za márne jej mapovanie.

Ellcock sa dostal k facebooku vďaka svojej sestre, ktorá mu na tejto sociálnej sieti vytvorila konto v období, keď prekonával životnú krízu a ocitol sa na osobnom aj spoločenskom dne, podľa jeho vlastných slov takmer na ulici. „Po zhruba roku veľmi striedmej aktivity som si začal uvedomovať obrovský potenciál objavovania facebooku ako výnimočne silného vizuálneho fóra a len málokto, na koho som narazil, ho používal na tento účel. Odkedy som začal postovať obrázky a objavil som, že môžem vytvárať tematické albumy pozostávajúce aj z 1 000 obrázkov, nič ma už nemohlo zastaviť. Podporované pozitívnou odozvou sa to nabaľovalo až doteraz a výrazne posunulo môj život.“

Z odpovedí pre *toi gallery* sa dozvedáme aj o Ellcockových pracovných návykoch a dennom harmonograme, ktorý by si nemohol dovoliť ako kurátor bežnej galérie alebo múzea. Svoj bežný deň považuje za úplný zmätok prekladaný dlhými prechádzkami a príležitostnými šlofkami. Nepraktizuje „rána“, nepoužíva budík. Neznáša „small talky“ a pokrytectvo, a preto je úplne nevhodným adeptom pre akékoľvek regulárne zamestnanie, a aj keď ho životné okolnosti v minulosti donútili párkrát sa zamestnať, väčšinou ho z práce do mesiaca vyhodili. Pri troche fantázie by sme mohli Ellcocka považovať za priekopníka nového módu neinštitucionalizovaného systému práce v kultúrnej oblasti, ktorý, povedzme si úprimne, už teraz prirodzene, aj keď neoficiálne, mnohí v tomto odvetví praktizujeme. Celý pracovný proces sa v priebehu posledných povedzme tridsiatich rokov transformoval a preniesol do virtuálneho priestoru, zatiaľ čo inštitúcie na organizáciu pracovného procesu fungujú stále podľa tých istých, nielen spoločenských návykov, ale aj pracovnoprávných zákonov a smerníc, čo spôsobuje neustály tlak na ľudskú psychiku a mnohé z psychických kolapsov, neuróz a životných zlyhaní.

Nekompromisne progresívna cesta umožňuje Stephenu Ellcockovi zladit' pracovné nasadenie vo virtuálnom svete s jeho individualistickým presvedčením, spôsobom života a prirodzeným biorytmom. To si však vyžaduje mimoriadnu sebakázeň a ochotu viesť skromný život v spartanských podmienkach. Z viacerých Ellcockových vyjadrení je jasné, že napriek tomu, že v súčasnosti spolupracuje cez internet a na voľnej nohe s viacerými vydavateľmi, umelcami, fotografmi, dizajnermi a hudobnými vydavateľstvami, nemôže si z finančného hľadiska dovoliť žiaden luxus. Napríklad na otázku, aký je jeho pohľad

na zberateľstvo, odpovedá slovami: „Pre zberateľský impulz mám veľké pochopenie a sám som kedysi býval posadnutý zberateľstvom, predovšetkým kníh a platní. Keďže som však vo svojom spleťtom a šialenom živote už niekoľkokrát všetko stratil alebo som to musel opustiť, postupne som sa úplne z tohto impulzu vyliečil a v súčasnosti som zvyknutý žiť pomerne jednoduchým až spartanským životným štýlom, nezaťaženým takmer žiadnymi sentimentálnymi väzbami k ničomu, okrem zopár nevyhnutných materiálnych predmetov.“

Ellcockov spartanský spôsob fyzického života a oprostene sa od zbierania materiálnych predmetov však neznamená, že by sa v spirituálnom zmysle slova stal nezávislým a že by dosiahol kontemplatívny stav, aký napr. hinduisti nazývajú nirvánou. Vo svojom vyjadrení na tému zberateľstva cituje brazílskeho spisovateľa Josého Saramagu: „Ludia ako Senhor José sú všade, tí čo vyplňajú svoj čas, alebo to čo považujú za svoj voľný čas, zbieraním známk, mincí, medailí, váz, pohľadníc, zápalkových škatuliek, kníh, hodín, športových tričiek, autogramov, kameňov, bábok, prázdnych plechoviek, anjeličkov (...) a pravdepodobne to robia pre niečo, čo by sme mohli nazvať metafyzickým hladom, predovšetkým z dôvodu, že nedokážu uniesť chaos, ktorý riadi vesmír a preto, používajúc svoje obmedzené schopnosti a bez akejkoľvek božskej pomoci sa snažia vniesť určitý poriadok do sveta a dočasne sa im to aj darí, ale len dovtedy, kým sú prítomní, aby chránili svoju zbierku, pretože len čo príde deň, keď sa zbierka rozpadne, a ten deň vždy príde, buď so zberateľovou smrťou alebo ak sa zberateľ unaví, všetko sa vráti na začiatok, všetko sa vráti do chaosu.“

V skutočnosti je Stephen Ellcock uvedomelým súčasným človekom viac než osvietencom alebo prorokom. Jeho zberateľstvo sa premiestnilo do sféry virtuálna a len ťažko povedať, ako by sa vyrovnal s náhlym virtuálnym *blackoutom*. Žijeme v čase virtuálnych financií a úspešná je osobnosť s najväčším počtom „lajkov“ na facebooku. Preto sa prirodzene ponúka otázka, či je nevyhnutné a vôbec efektívne vytvárať fyzické zbierky a ukladať ich v budovách, v ktorých ich opatrujú fyzicky prítomní pracovníci. Pre väčšinu návštevníkov sa aj tak stáva návšteva múzea či galérie hodnotnou, len ak si ju môžu odfoťiť a zdieľať na sociálnych sieťach...

Odpovedať však nie je také jednoduché, ako by sa mohlo zdať.

Peter Cibulka vo svojom blogu na portáli *sme.sk* hovorí v príspevku s názvom *Čo s nami urobí sieť. Farmakon – dni radosti, dni hnevu* o „virtuálnom neuralgickom tkanie“, o „zázračnom koberci“, ktorý nám na jednej strane umožňuje vidieť a zakúsiť čokoľvek, na druhej strane však stiera hranice medzi skutočnosťou a ambivalentnou virtualitou: „Nekonečná tragédia Osvienčimu sa po veľkej vojne stala nezlomnou pamäťovou stopou, garanciou, že v budúcnosti sa nič podobné nemôže opakovať. Dnes sa však táto hraničná udalosť holokaustu stáva len jednou z mnohých v sérii interpretácií, fotografia tisícov detských topánok na kopu odložených po zmiznutí ich nositeľov sa tu a teraz ocitá vedľa textu, ktorý tvrdí, že sa nič také nestalo a všetko je to len hra na odpútanie pozornosti. Osvienčim sa znovu stáva hranicou, tentoraz však Rubikonom, ktorého prekročením sa vzdávame kolektívnej historickej pamäte.“<sup>3</sup>

Vo virtuálnom svete, kde sa pravda stáva absolútne ambivalentnou, je totiž obzvlášť vo svete umenia dôležité zachovať určité artefakty. Z tohto dôvodu by bolo



Adiantum pedatum. Maidenhair Fern, pred 1926, zdroj: facebookový profil Stephena Ellcocka

nebezpečné začať propagovať zrušenie tzv. kamenných inštitúcií umenia a presunúť ich všetky na internet. Ako však hlása väčšina Ellcockových fanúšikov, jeho profil vniesol do ich virtuálneho sveta nekonečnú inšpiráciu. Tento typ kurátorstva sa preto dá považovať minimálne za veľmi súčasnú a zároveň sofistikovanú a fundovanú formu popularizácie umenia. Stephen Ellcock je v záplave fotografií nafukujúcich osobné egá užívateľov a bulvárnych či publicistických (často veľmi povrchných) informácií kráľom inšpirácie, kohútom na smetisku virtuálnych obrazov a pri troche pozitívneho myslenia môžeme veriť, že jeho pestrofarebný svet nezostane pre všetkých jeho fanúšikov len zdrojom lajkovaných postov, ale privedie nejedného aj k hlbšiemu záujmu o nejaký typ umenia, autora či epochu. On sám má najväčšiu slabosť pre vrcholný barok, stredoveké osvietenské rukopisy, renesančné alchymistické texty a knihy emblémov, japonské drevoryty, indické miniatúry z obdobia Mogulskej ríše, americkú komiksovú tvorbu Georga Herrimana a Windsora McCaya cez umelcov zlatého a strieborného obdobia, ako Jack Kirby, Steve Ditko, Basil Wolverton a mnohých ďalších až po európskych a amerických umelcov neskorého 19. a skorého 20. storočia, ako sú symbolisti, dekadenti, postimpresionisti, fauvisti či nabisti. Vyhranený vkus nemôže Ellcockovi nikto uprieť, aj keď všetko ostatné, počnúc jeho menom až po životopis je otázkou a cesta k odpovedi je zahalená rúskom virtuálnej mnohoznačnosti.

**Eva K**

- 1 The Rat Bastard Protective Association bola uzavretá komunita umelcov v San Franciscu, pôsobiaca najvýraznejšie v polovici 20. storočia v budove nazvanej Pinterland. K skupine patrili umelci Joan Brown, Bruce Conner, Jay DeFeo, Wally Hedrick, Michael McClure a Manuel Neri. Tento rok vyšla o skupine kniha *Bruce Conner and the Rat Bastard Protective Association* od autorky Anastasie Aukeman.
- 2 [www.toiartgallery.com/blogs/toi-gallery-blog/stephen-ellcock-the-fbk-curator-or-the-social-media-cabinet-of-wonder](http://www.toiartgallery.com/blogs/toi-gallery-blog/stephen-ellcock-the-fbk-curator-or-the-social-media-cabinet-of-wonder).
- 3 [komentare.sme.sk/c/20226733/co-s-nami-urobi-siet.html](http://komentare.sme.sk/c/20226733/co-s-nami-urobi-siet.html)

# Čo spôsobí regres a čo progres?

Z tohto jedného rozhovoru budú dva. Jeden s riaditeľom Audiovizuálneho fondu Martinom Šmatlákom a druhý s riaditeľkou českého Štátneho fondu kinematografie Helenou Bezděk Fraňkovou.

Rozpočet Audiovizuálneho fondu v roku 2017 poklesne, pričom rozpočet českého Štátneho fondu kinematografie v roku 2016 výrazne stúpol. Prečo? Ako vnímajú audiovizuálne diela a audiovizuáciu v Čechách a na Slovensku? Tu si prečítate rozhovor s riaditeľom Audiovizuálneho fondu Martinom Šmatlákom a rozhovor s Helenou Bezděk Fraňkovou si prečítate na [www.kinecko.com](http://www.kinecko.com).

**EP** V Česku sa pre súčasnú vládu stalo kľúčovým postavenie filmového priemyslu, čo napríklad dokazuje zvýšenie rozpočtu Fondu na podporu kinematografie, ako aj návšteva premiéra Sobotku na festivale v Karlových Varoch. Počas jeho návštevy v L. A. v Spojených štátoch prezentoval americkým filmovým profesionálom Českú republiku ako miesto vhodné na nakrúcanie. Viete si niečo podobné predstaviť aj v slovenskom kontexte?

**MŠ** V prvom rade je dôležité zdôrazniť rozdiely medzi českou a slovenskou kinematografiou, ako aj odlišnosť audiovizuálneho prostredia a priemyslu v oboch krajinách. Česká audiovizuácia má dlhodobú kontinuálnu tradíciu filmového priemyslu a podnikania, zatiaľ čo na Slovensku ju len pomaly budujeme, pričom začíname takmer od nuly. V súčasnosti sa každá európska krajina snaží nielen o podporu audiovizuálnej kultúry, ale aj o podporu audiovizuálneho podnikania a priemyslu. Presne na tento účel má slúžiť aj náš systém podpory filmového priemyslu. Je to všade veľmi podobné. Štát zvyhodňuje toho, kto prináša súkromné investície alebo neštátne/neverejné investície do filmového podnikania a do produkcie audiovizuálnych diel. Každý štát má na to svoje fiškálne nástroje, tie české a slovenské sú si dosť podobné, ale historický aj ekonomický kontext je zásadne rozdielny. V Prahe funguje Barrandov, existujú lokácie na nakrúcanie ktorejkoľvek historickej etapy, nájdete tam hrady, zámky, prírodné scenérie, služby, techniku i filmové profesie. Na Slovensku však veľa z toho chýba. V krajine, kde nefunguje filmová výrobná/základňa, je veľmi ťažké nájsť mechanizmy, ktoré by ju nahradili a viedli by k efektívnemu podpore audiovizuálneho priemyslu. Akokoľvek to nazveme, všade v Európe v podtexte každého takéhoto podporného mechanizmu ide o lákanie zahraničných filmárov, aby tu míňali peniaze. A myslím tým hlavne filmárov z krajiny, kde audiovizuálny priemysel funguje najlepšie na svete, a to sú Spojené štáty. Existujú podobné nástroje na

Slovensku, v Čechách, v Maďarsku, ako aj v iných európskych krajinách, avšak kontext jednotlivých národných kinematografií aj ich vývoja a možností je rozdielny. Preto by sme mali hľadať riešenia najmä v kontexte, v ktorom existuje slovenská audiovizuálna kultúra a priemysel.

Ďalším základným kameňom podpory audiovizuácie, ako aj priemyslu samotného, sú štátne rozpočtové zdroje. Pri hľadaní najvhodnejšieho použitia štátnych rozpočtových zdrojov je vždy veľmi dôležitá pozícia ministra kultúry a jeho spolupráca a komunikácia s ministrom financií. Pri hľadaní súčasného nástroja podpory audiovizuálneho priemyslu na Slovensku sa nefilmársky/finančný pohľad takmer výlučne zameriaval na prilákanie zahraničných investícií na Slovensko. Domáca audiovizuálna produkcia vzhľadom na to, že je väčšinou závislá od verejných zdrojov a saturovaná RTVS a AVF, sa nestala prioritou podpory prostredníctvom tohto nástroja, a to aj z dôvodu, že tu existuje len veľmi málo neštátnych investícií do audiovizuálnej produkcie (ak vynecháme produkciu denných televíznych seriálov komerčnými televíziami). Preto bola štruktúra podpory audiovizuálneho priemyslu primárne vytvorená pre zahraničných investorov, ktorí môžu tento nástroj využiť, ak sa rozhodnú minúť na audiovizuálnu produkciu na Slovensku minimálne 2 milióny eur. Počiatočný návrh limitu z pozície ministerstva financií bol 10 miliónov eur, čo sme navrhovateľom vyargumentovali najmä tým, že na Slovensku objektívne nie je možné minúť takýto objem peňazí v rámci produkcie audiovizuálnych diel. Aj súčasný limit je pomerne vysoký, ale už jeden projekt ukázal, že je tento nástroj podpory využiteľný. V súčasnosti existujú ďalšie štyri projekty s celkovým plánovaným objemom finančných prostriedkov vo výške 22,5 milióna eur, ktoré chcú na Slovensku investovať do výroby audiovizuálnych diel. Nehovorím, že systém nie je atraktívny, ale je nastavený na prilákanie takých audiovizuálnych produkcií, ktoré dokážu objem 2 miliónov eur minúť na Slovensku s tým, že ich celkový rozpočet musí byť najmenej 4 milióny eur. My sme sa ten limit (vstupný finančný predpoklad) snažili zmierniť aj tým, že umožňujeme, aby sa zaregistroval ako jeden projekt nielen jeden film, ale existuje aj možnosť zaregistrovať naraz až tri filmy, čo umožňuje, aby sa napr. nízkorozpočtový film priradil k rozpočtovo náročnejšiemu projektu a spoločne sa zaregistrovali na získanie podpory

audiovizuálneho priemyslu. V súčasnosti si zvolila tento postup britská produkcia a zaregistrovala v rámci jedného projektu dva filmy. Slovenský systém podpory robí atraktívnejším aj neexistencia horného limitu pre túto podporu zo strany štátu, štátneho rozpočtu, tak ako je to v Českej republike. Prístup českého premiéra Sobotku a jeho účasť na festivale, ako aj jeho cesta do L. A. nepatrí k systémovým nástrojom, je to skôr propagácia a prezentácia audiovizuálneho priemyslu v zahraničí. Súčasný minister kultúry Marek Maďarič sa výrazne stará o audiovizuáciu. Bez ohľadu na akékoľvek politické kontexty či hodnotovú orientáciu je objektívnym faktom, že slovenská audiovizuácia je teraz v takom dobrom stave práve vďaka nemu. To, či príde premiér do Karlových Varov alebo do L. A. je čisto otázka politickej vôle, politického zastrešenia určitých konkrétnych riešení. Mimochodom, na Slovensku nemáme taký filmový festival, kam by mohol prísť predseda vlády Slovenskej republiky a kde by naozaj bola prítomná cieľová skupina, pre ktorú má zmysel, aby premiér prezentoval slovenský audiovizuálny priemysel. A aj to je jeden z rozdielov medzi slovenským a českým filmovým priemyslom. Na Slovensku sa audiovizuálny priemysel posledných 20 rokov iba rodí s väčšou či menšou útrpnosťou, a pritom sa začal aj s takou deštrukciou, akou bola likvidácia Koliby. Myslím si, že náš systém podpory audiovizuálneho priemyslu môže byť atraktívny, môže byť a je komplementárny k systémom podpory audiovizuálnej kultúry. To, o čom máme a chceme diskutovať, je spôsob, ako ho spraviť ešte zaujímavejším pre potenciálnych investorov. Podľa môjho názoru každé neštátne euro, ktoré sa na Slovensku investuje do audiovizuácie, by v princípe mohlo získať benefit 20 % naspäť. Verejné zdroje máme relatívne stabilne zabezpečené v AVF a RTVS, ale audiovizuálne prostredie a podnikanie nemôže stať a padať iba na verejných zdrojoch, preto doň musia prichádzať investície z neštátnych zdrojov a ide o to, aby sme práve tieto stimulovali. Opakujem, nemám na mysli produkciu denných televíznych seriálov, tá sa saturuje sama a je dobré, že sa na Slovensku rozbehla a tvorí základ audiovizuálneho priemyslu na Slovensku. Bolo by však dobré vytvoriť aj u nás prostredie, v ktorom sa oplatí investovať do audiovizuálnych diel a obsahov.

**EP** V časopise *Hollywood Reporter* bol tento rok v čísle venovanom Berlinale publikovaný článok „Want to save money on your

next film? Head East!“, v ktorom boli opísané prípadové štúdié prostredí filmového priemyslu Poľska, Česka, Maďarska, Litvy a Estónska ako najvhodnejších krajín na nakrúcanie filmu. Aký je podľa vás dôvod, že tam Slovensko nebolo zaradené? Je niečo, čo by mohlo slovenské prostredie a filmoví profesionáli urobiť pre to, aby aj Slovensko bolo čo najatraktívnejšou krajinou pre prilákanie investícií do filmového priemyslu zo zahraničia?

**MŠ** Ja sa priznám, že nevidím dôvod, prečo redaktor *Hollywood reporter* nezaradil aj Slovensko do tohto zoznamu, pretože už v období vydania čísla bola v rôznych zahraničných periodikách zverejnená súčasná podporná štruktúra, ako aj informácia, že sa na našom území nakrúcal seriál Marco Polo. Ale hlavnou témou odpovede na tieto otázky je propagácia a prezentácia audiovizuálnej kultúry a priemyslu v zahraničí. Tá je riešená v európskych krajinách rôzne v závislosti od toho, aký silný priemysel v danej krajine je. Niekde je financovaná a zastrešovaná štátnou organizáciou, niekde je čiastočne financovaná z verejných zdrojov formou grantov a realizovaná producentskými asociáciami. U nás je do istej miery stratená medzi Ministerstvom kultúry SR, SFÚ a AVF. AVF je grantová inštitúcia. Jeho úlohou je sústrediť, rozdeliť, vyhodnotiť a skontrolovať použitie finančných prostriedkov, ktoré prerazdeľuje. Zahraničnú prezentáciu slovenskej audiovizuácie má v náplni svojej činnosti SFÚ, ktorý na to dostáva aj finančné prostriedky zo štátneho rozpočtu, pričom je táto oblasť zastrešená Ministerstvom kultúry SR a koncepciou audiovizuálnej kultúrnej politiky. AVF posledných sedem rokov v spolupráci s ministerstvom, SFÚ a producentskými asociáciami spoločne vytvára audiovizuálnu kultúrnu politiku *pro domo* vcelku korektne a úspešne. To, na čo sme spoločne popritom zabudli, alebo čomu sme sa nevenovali dostatočne intenzívne, je kultúrna politika a prezentácia smerom navonok. Myslím si, že je najvyšší čas si sadnúť a povedať si, ako sa propagácia a prezentácia slovenskej audiovizuálnej kultúry a priemyslu v zahraničí má robiť, za čo sa má robiť, kto ju má robiť a ako sa organizačne úspešne zastreší tak, aby bola čo najefektívnejšia. Ja osobne si netrúfam vyhodnocovať prezentáciu Slovenska ako audiovizuálnej krajiny, ktorá sa robí každým rokom v Cannes, Berlíne, Karlových Varoch a inde po svete. Súčasnú propagáciu a prezentáciu slovenskej audiovizuálnej kultúry by mali vyhodnocovať producenti a producentské asociácie, pretože ich sa to najviac týka. Ale stále mám pocit hraničiaci s názorom, že slovenskí producenti si myslia, že sami najlepšie vedú, ako prezentovať a predávať svoj film, pričom nezveria túto činnosť nikomu, kto by to mohol robiť lepšie a profesionálne. Ako keby tu na Slovensku neexistoval v prezentácii smerom do zahraničia spoločný postup. Môj názor však je, že by mala takáto spoločná prezentácia existovať a mala by sa pomenovať ako spoločný záujem celého prostredia. Na Slovensku neexistuje subjekt či organizácia, ktorá by sa zaoberala predajom slovenských filmov do zahraničia, a tiež aj lákaním zahraničných investorov na Slovensko cez ponuku služieb, lokácií či profesionálnej pracovnej sily. V období štátneho monopolu v kinematografii tieto aktivity zastrešoval československý Filmexport, ako podnik zahraničného obchodu. Po jeho zrušení sa na Slovensku nevytvorila potrebná kontinuita tejto činnosti. V súčasnosti SFÚ predáva filmy, ku ktorým vlastní práva, ale pokiaľ viem, nefunguje ako agentúra na

systematický predaj nových slovenských filmov. Ak pochopíme, že domáce prostredie je zastabilizované a to, že propagácia a prezentácia slovenskej audiovizuálnej kultúry navonok je to, čo nás limituje, je možný progres aj v tomto smere.

**EP** V súčasnosti existuje celkom pravdepodobná možnosť, že AVF bude mať v rokoch 2017 – 2019 znížený rozpočet o 40 % z príspevku, ktorý dostáva zo štátneho rozpočtu – rozpočtu ministerstva kultúry, v rámci podpory AV kultúry. Aké kroky podnikol fond, aby tejto situácii zabránil a v prípade, ak takáto situácia nastane, ako ju bude AVF riešiť?

**MŠ** Otázka je, ako sa dá tejto situácii zabrániť, keďže súčasný postup Ministerstva financií SR je celkom v súlade s platnou legislatívou. V zákone č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde a o zmene a doplnení niektorých zákonov je príspevok na podporu audiovizuálnej kultúry definovaný tak, že príspevok zo štátneho rozpočtu nesmie byť nižší ako sú príspevky ostatných neštátnych prispievateľov do fondu, čiže zjednodušene povedané princíp 50:50<sup>1</sup>. Za celých 6 rokov fungovania AVF bol príspevok zo štátneho rozpočtu vyšší, pričom pomer štátneho príspevku a neštátnych prispievateľov bol zhruba 60:40. Takéto nastavenie systému nie je ničím neštandardným v európskom kontexte. V iných európskych krajinách s porovnateľným malým audiovizuálnym prostredím a trhom aký má Slovensko, je príspevok zo štátneho rozpočtu do celkového rozpočtu fondu bežne 80 % a viac. Zmeniť vzniknutú situáciu sa dá len tak, že otočíme chápanie tohto princípu vyplývajúceho zo zákona, najmä v kontexte podpory audiovizuálnej kultúry. Ministerstvo financií v súvislosti s konsolidáciou verejných financií dospelo k postoju striktného dodržiavania litery zákona a uplatnenia pomeru príspevku zo štátneho rozpočtu a príspevkov ostatných neštátnych prispievateľov do fondu 50:50. Samozrejme pre AVF to znamená približne o 2 milióny eur menej. Podľa môjho názoru je však nevyhnutné principiálne zmeniť vnímanie podpory audiovizuálnej kultúry zo štátneho rozpočtu. V kultúrnej vyspelej krajine,

ktorou sme, či chceme byť, nie je možné pristupovať k podpore kultúry tak, že štát dá na jej podporu toľko, koľko zároveň vygeneruje trh. V takomto vnímaní robíme audiovizuálnu kultúru priamo závislú od toho, koľko reklamy odvysielajú televízni vysielatelia, koľko sa predá lístkov od kina, koľko zarobia prevádzkovatelia retransmisie a koľko sa predá DVD. Pod mojou formuláciou „otočiť princíp“ myslím to, aby sa príspevok zo štátneho rozpočtu na podporu audiovizuálnej kultúry určil ako garantovaný základ bez ohľadu na ostatné príspevky. Už na začiatku koncipovania myšlienky AVF bolo, že základom podpory bude štátny rozpočet. Vzhľadom na to, že navrhovať rozpočet na podporu audiovizuálnej kultúry nie je možné, našli sa doplnkové zdroje, tie, čo vygeneruje trh. V interpretácii znenia zákona 50:50 je to naopak. Hlavnými zdrojmi sa stávajú tie, ktoré vygeneruje trh a štát ich iba dopĺňa tou istou sumou. Ide o čisto finančnícko-trhový pohľad, ktorý pretrváva na ministerstve financií ešte od čias ministra Ivana Mikloša, pričom celkom nesprávne vychádza z tvrdenia, že kinematografia je priemysel a ten si musí vygenerovať zdroje na svoje fungovanie sám a štát ho môže len doplniť, prípadne vôbec nepodporiť. Je to pre audiovizuálnu kultúru nezdravý a v dôsledkoch priam likvidačný pohľad. Napokon, faktická neexistencia slovenskej kinematografie koncom deväťdesiatych rokov minulého storočia je najvýraznejším príkladom takéhoto prístupu k (ne)financovaniu audiovizuálnej kultúry zo štátneho rozpočtu. Pritom nikomu asi nenapadne prísť do Slovenského národného divadla, Slovenskej filharmónie, Slovenskej národnej galérie či Slovenského národného múzea a povedať, že príspevok na ich činnosť bude pomerný k ich zisku na vstupnom alebo z predaja ďalších ich produktov či služieb. V prípade národnej kinematografie je však prístup iný. Aj audiovizuálna kultúra by mala mať garantované minimum podpory zo štátneho rozpočtu, ktoré dostane bez ohľadu na to, aké zdroje vyprodukuje trh.

**EP** Minulý rok som v článku Svensk Spann analyzovala systém financovania švédskej kinematografie, kde sa „DPH“ z predaja

lístkov presúva priamo do fondu na podporu kinematografie, pričom tvorí 25 % z celkových príjmov fondu okrem priameho príspevku zo štátneho rozpočtu Švédska. Ak by sme tento podiel aplikovali aj v slovenských podmienkach, vzhľadom na hrubé tržby by sa v roku 2015 zvýšil rozpočet AVF o 4 745 418,5 eur<sup>2</sup>. Viete si predstaviť aplikáciu takéhoto finančného mechanizmu u nás?

**MŠ** Akékoľvek diskusie o iných nástrojoch než sú čisto dotačné a navrhnutie diskusie o presmerovaní akejkoľvek dane niekam inam ako do štátneho rozpočtu, je neprijateľné pre Ministerstvo financií SR už desaťročia. Ja takýto prístup ministerstva chápe, pretože by sa tým vytvoril precedens, ktorý by narušil kompaktnosť daňového systému. Podobné úvahy boli pred desiatimi rokmi vo vzťahu k verejnoprávnemu rozhlasu a televízii, keď boli vedené diskusie o tom, či DPH vyzbieraná v audiovizii nemôže byť presmerovaná práve tam, ale nestretlo sa to s pochopením a táto diskusia nikam nevedla. Ale nepochybne je to téma, ktorú treba otvoriť v súvislosti s uvažovaním o už začatej transformácii audiovizuálneho trhu s horizontom desať až dvadsať rokov. Nemyslím si, že je to otázka dňa, ale skôr otázka budúcnosti. Otázky dňa sú, čo nás čaká v najbližších troch až piatich rokoch a ako zastabilizovať situáciu, v ktorej audiovizuálne prostredie po šiestich rokoch fungovania AVF je, a kam sa dostalo. My môžeme vytvoriť aj 150 strán argumentov pre Ministerstvo financií SR, ich odpoveď bude určite chápaná, ale s dodatkom, že my by sme mali chápať aj ich prístup v rámci konsolidácie verejných financií. Ak by sme mali hovoriť o presmerovaní DPH alebo jej časti, mali by sme hovoriť aj o DPH z celého audiovizuálneho trhu, zo všetkej spotreby audiovizuálnych produktov, ktorá sa na Slovensku uskutočňuje. Možno to bude v budúcnosti model, ktorý sa ukáže ako najjednoduchší, najčistejší a najefektívnejší, najmä vzhľadom na to, že DPH vyberajú daňové úrady. Zatiaľ sa však Ministerstvo financií SR nechce vzdať ani časti prerodovania verejných financií cez štátny rozpočet. Ja verím, že sa toto chápanie zmení, najmä keď v európskom kontexte podpory

kultúry a rovnako aj audiovizuálnej kultúry, hovorí vývoj politiky presne o opak. Audiovizia v európskom chápaní tvorí v prvom rade kultúrne produkty, kultúrne hodnoty, ktoré podporujú kultúrnu rozmanitosť a trhový efekt. Chápanie audiovizie ako priemyslu produkujúceho produkty, je sekundárny. Práve takéto vnímanie audiovizie je základnou podmienkou, aby v Európskej únii mohla byť legitímna štátna pomoc na podporu produkcie a distribúcie kinematografie. Pretože v prípade kinematografie ide prioritne o podporu kultúry. Aj preto zdôrazňujem, že z pozície štátu je potrebné zabezpečiť garantované minimum, ktoré bude k dispozícii pre kinematografiu ako neoddeliteľnú súčasť kultúry bez ohľadu na to, koľko prostriedkov vygeneruje trh navyše.

**Eva Pa**

- 1 V zmysle § 29 zákona o Audiovizuálnom fonde a o zmene a doplnení niektorých zákonov. (1) Zo štátneho rozpočtu sa v rámci schválených limitov ministerstva na príslušné rozpočtové obdobie podľa zákona o štátnom rozpočte do fondu poskytuje
  - a) príspevok určený na podporu audiovizuálnej kultúry v súlade so strategickými zámermi a dlhodobými koncepciami rozvoja audiovizuálnej kultúry a priemyslu v Slovenskej republike schválenými ministerstvom, [...]
  - (2) Príspevok podľa odseku 1 písm. a) nesmie byť menší ako celková suma príspevkov osôb podľa § 24 až 28 za posledný kalendárny rok.
- 2 Výpočet vychádza zo Správy o stave slovenskej audiovizie, kde sú hrubé tržby v kinodistribúcii za rok 2015 vyčíslené na 23 727 092,05 eur. Celú správu nájdete tu: [www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/197/Spr\\_va\\_o\\_stave\\_AV\\_SK\\_2015\\_SVK\\_FINAL\\_ALL\\_12.5.2016\\_.pdf](http://www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/197/Spr_va_o_stave_AV_SK_2015_SVK_FINAL_ALL_12.5.2016_.pdf)

#### 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

#### grafický dizajn

Pavína Morháčová (pavka.sk)

#### tlač

DEVIN printing house, s.r.o.

#### © copyright

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

KINEČKO vychádza  
raz za 3 mesiace.

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

Ďakujeme za dôveru  
naším partnerom



TESSMAGAZINE

FILMPRO

GAZZO.com  
EUROPEAN SHORTFILMS!



MOVIE MANIA



Shiz.sk

:RÁDIO DEVÍN



ŽIVLY



Terryho Pomožky

:RÁDIO\_FM



O médiách.com

Vydanie časopisu  
finančne podporil

AVF  
AUDIO  
VIZUÁLNY  
FOND