

Jana Janove

Audiovizuálna situácia a podmienky pre debutantov vo Vyšehradskom regióne**Vyšehradský región – náhodné spojenie historicky, kultúrne a politicky spätých krajín**

Vyšehradská štvorka predstavuje neformálne zoskupenie štyroch stredoeurópskych krajín – Slovenskej republiky, Českej republiky, Maďarskej republiky a Poľskej republiky. Ide o živú a neformálnu regionálnu štruktúru štyroch susediacich členských krajín EÚ a NATO, ktoré sa hlásia k rovnakým hodnotám, majú spoločnú históriu, kultúru a geografické postavenie. Vyšehradská skupina (ďalej označená aj ako V4) je výrazom úsilia krajín stredoeurópskeho regiónu o spoluprácu na viacerých úsekoch spoločného záujmu v rámci celoeurópskej integrácie. Česko, Maďarsko, Poľsko a Slovensko vždy boli súčasťou tej istej civilizácie založenej na rovnakých kultúrnych a intelektuálnych hodnotách a spoločných koreňoch náboženských tradícií, ktoré chcú uchovávať a ďalej posilňovať.

Krajiny V4 sa usilovali každá osve a zároveň i koordinovane o členstvo v Európskej únii. Svoju integráciu do EÚ chápali ako ďalší krok vpred v procese prekonávania umelých deliacich čiar v Európe prostredníctvom vzájomnej spolupráce. Tento cieľ dosiahli 1. mája 2004, keď sa všetky stali členmi EÚ. V súčasnosti zahŕňa aj také záujmové oblasti, akými je posilňovanie identity strednej Európy v rámci EÚ, podpora regionálnej kooperácie stredoeurópskych krajín a podpora demokratizačných procesov na Ukrajine, v Bielorusku a Moldavsku v rámci politiky Východného partnerstva ako i v krajinách západného Balkánu.

Záujmom V4 je zintenzívnenie a podpora kultúrnej súdržnosti, vzdelávania, vedy a výmeny informácií. Aktivity V4 sú zamerané na posilňovanie stability v stredoeurópskom regióne. Vyšehradská spolupráca spočíva väčšinou na konzultáciách, ktoré predstavujú pravidelné schôdzky na rôznych úrovniach: na úrovni prezidentov jednotlivých krajín, predsedov vlád, ministrov zahraničných vecí, kultúry a podobne.¹

História Vyšehradskej štvorky sa začala písať pred 20 rokmi. 15. februára 1991 podpísali v severomaďarskom mestečku Vyšehrad (Visegrád) na Dunaji prezidenti Václav Havel (Česká a

¹ Zdroj: <www.visegradgroup.eu>.

Slovenská Federatívna Republika), Árpád Göncz (Maďarsko) a Lech Walesa (Poľsko) historickú deklaráciu o úzkej spolupráci troch krajín na ceste k európskej integrácii. Česká a Slovenská Federatívna Republika (ČSFR) zanikla 31. decembra 1992 o 24. hodine. Jej rozdelením na dva samostatné subjekty Českú republiku (ČR) a Slovenskú republiku (SR) sa k 1. januáru 1993 sa pôvodná Vyšehradská trojka (V3) rozšírila na Vyšehradskú štvorku (V4).

Medzi spoločnými akciami malo špecifické miesto stretnutie prezidentov, predsedov vlád a ministrov zahraničných vecí V4 za účasti amerického prezidenta Billa Clintona v januári 1994 v Prahe.

V rámci V4 bola 9. júna 2000 založená jej jediná inštitúcia – Medzinárodný vyšehradský fond (MVF) so sídlom v Bratislave, ktorá podporuje rozvoj občianskej spoločnosti v štyroch zoskupených krajinách.

Rokovania členských štátov V4 občas poznačili aj politické nezhody. Vo februári 2002 zrušili premiéri ČR a SR Miloš Zeman a Mikuláš Dzurinda účasť na summite premiérov V4 v Maďarsku ako reakciu na vyjadrenia predsedu maďarskej vlády Viktora Orbána o Benešových dekrétach. Ten vyhlásil, že pri vstupe SR a ČR do EÚ je potrebné tieto dekréty zrušiť. Schôdzku premiérov V4 v maďarskom Vyšehrade v októbri 2006 zase poznačila skutočnosť, že maďarský ministerský predseda Ferenc Gyurcsány sa odmietol bilaterálne stretnúť so svojim novým slovenským partnerom Robertom Ficom kvôli vtedajšiemu napätiu v slovensko-maďarských vzťahoch.

Predsedníctvo v zoskupení V4 je rotujúce a mení sa každý rok.²

Situácia v audiovizii vo Vyšehradskom regióne všeobecne

Kinematografia dokáže reflektovať stav spoločnosti tak, ako to iné druhy umenia nemôžu, pre svoju obmedzenejšiu komunikačnú schopnosť (buď sú vizuálne, alebo v audio forme, kinematografia tieto prvky spája). V dnešnej dobe je audiovizuálna kultúra dominantnou, kde sa film stal vyhraneným uchopením skutočnosti. Je symptóm doby, v ktorej filmy vznikajú, zobrazuje jazvy minulosti, ktoré sa do jednotlivých snímok premietli, alebo je rezonančnou doskou, v ktorej sa odrážajú nádeje, obavy a občas i osobné zlyhanie tých, ktorí ich tvoria.

V šesťdesiatych, sedemdesiatych i osemdesiatych rokoch bola stredoeurópska kinematografia diskutovaná a obdivovaná v zahraničí (najmä na západe). Príkladom je československá nová vlna. Vývoj v satelitných krajinách Sovietskeho zväzu po revolučných rokoch

² Zdroj: <<http://www.euroinfo.gov.sk/vysehradska-stvorka/>>.

nabral viac-menej podobný spád. Situáciu v stredoeurópskom regióne ilustruje porevolučný vývoj Česko-Slovenska.

Pre mňa je demonštráciou premeny pomerov film Věry Chytilové *Dědictví aneb Kurvahošiguntág*, v ktorom vidíme obludárium nových typov porevolučných postáv – reštituenti, právnici, prostomyselné dievčatá, postavy zloduchov, ktorí na lokálnej úrovni zostali na svojich pozíciách aj po 1989-tom, a sedia tam možno podnes. Veľmi obratne sa podarilo zahrnúť viaceré novodobé fenomény a éru divokej privatizácie a začiatku obrovskej zmeny v spoločnosti ako: invázia sexuality do verejného priestoru, erotické salóny, sexuálne potreby všetkého druhu, neistota, násilie (odrazu surovo odhalené na obraze), neschopná a skorumpovaná polícia. Vplyv médií a reklamy, vytváranie konzumnej spoločnosti. Nikto sa nechce obzerať späť, ideme hlavou vpred, smer západ. Ľudia sa začali (ako počas obdobia normalizácie) starať hlavne o seba, uzavierať sa doma vo svojich obývačkách, televíznych prijímačoch, závidia si navzájom a neprajú a nezaujímajú sa.

Po roku 1989 všetky krajiny dnešnej Vyšehradskej skupiny vychádzali z podobných pozícií, ale v tomto rýchlo sa meniacom svete sú dnes každá niekde inde, no zvláštnosť globalizácia priniesla užšiu spoluprácu a postupne formy štátnej podpory kopírujú krajiny navzájom. Verím, že je len krôčik k tomu, aby sa začalo spolupracovať aj užšie a realizovať nejaké spoločné projekty a ciele, a v susedskom regióne sa nesegregovať, ale naopak, si pomáhať viac. Nech má globalizácia i dostatočný kultúrny, nie len politický rozmer.

Častokrát je domáci trh tak malý, že film ako taký sa neuživí, a jazyková bariéra ho robí konkurencie neschopným, preto je potrebné hľadať čo najefektívnejšie cesty financovania a počítať s víziou, že kinematografia je jednoducho trvalo stratová (okrem výnimiek, ktorých je veľmi málo, a sú primárne určené na prilákanie a pobavenie masového publika).

Rok 2004 bol rokom, kedy Česko, Slovensko, Maďarsko a Poľsko vstúpili spoločne do Európskej únie. Napriek tomu, že svet je globálne spojený internetom, často nevieme čo sa deje v susednej krajine.

Kinematografia je, čo sa týka štátnej podpory, špecifická, pretože tu nefunguje systém lokálnej podpory ako napríklad u divadiel alebo orchestrov, kde prispievajú obce, samosprávy alebo štát na prevádzku. Aká-taká podpora funguje iba pri podpore lokálne sa konajúcich filmových festivaloch. Výnimkou spomedzi spomínaných krajín je Poľsko, kde v každom vojvodstve vznikol Lokálny fond, riadený Poľským inštitútom filmového umenia.

Aj preto sa krajiny zapojili do celoeurópskych fondov:

Program MEDIA

Program MEDIA bol založený v roku 1991, a je zameraný na zvyšovanie konkurencieschopnosti a obehu európskych diel na medzinárodnom audiovizuálnom trhu. Je implementovaný v rámci 5–7 ročných období. Rozpočet pre obdobie 2007–2013 je napr. v rozsahu 775 miliónov eur. Program je zameraný na podporu činností vo fáze príprav projektov (vzdelávanie, vývoj, spolupráca s bankami) a na distribúciu a propagáciu európskych diel. Nie však priamo na výrobu filmov.

Fond Eurimages

Vznikol v roku 1989 pri Rade Európy v Štrasburgu a dnes je jediným nadnárodným fondom, ktorý podporuje realizácie európskych koprodukcí. V programe je zahrnutých 33 krajín Európy a za svoju existenciu podporili vyše 1300 filmov sumou 370 miliónov EUR. Potenciálne podporený projekt (hraný, dokumentárny či animovaný) musí mať minimálnu dĺžku 70 minút a musí byť určený pre kinodistribúciu a na jeho výrobe sa musia podieľať aspoň dva členské štáty Európskej únie. Za členstvo v Eurimages si každá krajina platí.

Debut ako fenomén a jeho špecifiká

Francúzske slovo *début* pochádza zo slova *débuter* – urobiť v hre prvý ťah, *dé-* z, od + *butt-* výhra, cieľ.

Debut je termín, ktorý sa najčastejšie používa na označenie premiérového aktu umelca. Používa sa pri označení „prvého kroku“ umelca v danej oblasti. V hudbe môže ísť napr. o debutový album, či debutové vystúpenie. S oblasťou filmu sa najčastejšie spájajú termíny ako režisérsky, herecký či filmový debut.

Zaujatie témami filmov debutantov stredoeurópskeho regiónu Vyšehradskej skupiny vychádza z faktu, že každý debut prichádza do kontextu svojej doby a prvý celovečerný film režisérov býva často ich najosobnejšou výpoveďou o svete, ktorý ich obklopuje a ku ktorému majú potrebu sa vyjadriť. Krajiny V4 sú historicky a kultúrne prepojené. Doteraz úzko spolupracujú na rôznych úrovniach. Filmové odvetvie nevynímajúc. Keďže je to druh umenia, ktorý potrebuje značný kapitál, pre producentov nie je jednoduché riskovať. Trvá často niekoľko rokov, kým padne prvá klapka.

Počas socializmu sa režim tak trochu debutantov bál (nevedeli presne, čo môžu od mladých tvorcov z „bohémkeho“ umeleckého prostredia očakávať). Preto ich vyberala garnitúra – debutovali najčastejšie viacerí naraz v poviedkovom filme.

Môj výber debutantov podliehal rôznym kritériám. Rozdielnosť tém, spracovania a podmienok, v ktorých jednotliví režiséri pracovali, spájajúce prvky, čo sa týka situácie v kinematografii a iné. Samozrejme, človek sa nedozvie všetko z kníh a internetu, preto som sa s režiséromi stretla osobne, aby som si – buď potvrdila, alebo vyvrátila predstavy o tom, ako filmy v našich krajinách vznikajú. Bola som zvedavá na podmienky a systém podpory, ako to, podľa ich názoru, funguje a či vôbec. Reflektovanie osobnej skúsenosti profesionálov je vždy cenným a obohacujúcim poznatkom. Verím, že moja práca posluží nielen ako teoretický podklad, ale i ako praktický pomocník pri rozhodovaní sa (budúcich) debutantov, ktorou cestou sa vybrať, ktorý grant, či workshop požiadať o pomoc. Snažila som sa o zachovanie štruktúry ako rozhovoru s filmárom, kde najprv po rozbore nasleduje rozhovor, ktorý reflektuje jeho osobnú skúsenosť s písaním, natáčaním, a premenami projektu, v ktorom sa príslušný autor vyjadruje k situácii v kinematografii krajiny, v ktorej pôsobí. Kam ich skúsenosť posunula, ako využili nadobudnuté skúsenosti, a čo by nabudúce vyhľadali pri spolupráci. Na začiatku kapitoly o jednotlivých krajinách nájdete súhrn situácie v audiovizii. Najviac som sa venovala situácii na Slovensku a v Českej republike, pretože to sú krajiny, kde s najväčšou pravdepodobnosťou bude debutovať čitateľ tejto práce.

Osobný rozhovor s režiséromi a okruhy položených otázok

Každého z režisérov, ktorými sa v mojej práci zaoberám, som osobne stretla v krajine ich pôvodu a ich profesionálneho pôsobiska. Všetky stretnutia boli jedinečným, osobným a obohacujúcim zážitkom a konali sa v hlavných mestách jednotlivých krajín V4 – v Bratislave, Prahe, Varšave a Budapešti. Veľmi prínosné boli rozhovory práve v tom, že boli osobné. V písanej komunikácii sa každý z nás viac štylizuje.

Okruhy tém, ktorým sme sa venovali:

- *Inšpirácia – námet – scenár. Cesta k ďalším verziám.* (Ako u nich prebieha hľadanie námetu, ako dlho pracovali na scenári.)

- *Vplyv workshopov, konzultantov, dramaturgov.* (Ako ich tvorbu ovplyvnili zahraničné workshopy, scenáristické súťaže, kedy do ich práce vstúpil dramaturg, názor na financovaný a nefinancovaný scenár.)
- *Režijná skúsenosť – práca v teame, s hercami.* (Akú skúsenosť nabrali pri réžii svojich scenároch, pri vedení štábu a ako to premenilo ich ďalšiu prácu.)
- *Skúsenosť s produkciou, koprodukciov.* (Či ich nejako ovplyvnili producenti a čo by radili debutantom.)
- *Kritická reflexia a vplyv kritiky na postoje do budúcnosti, festivaly, situácia po premiére.* (Ako sa vysporiadavali s kritikou po debute, či im film umožnil nové ponuky na spoluprácu.)
- *Vzory a dohľadateľnosť ich vplyvu.* (Aké sú ich kinematografické vzory a či a ako sa nimi nechali inšpirovať a ovplyvniť.)
- *Súčasná situácia autora, plány do budúcnosti.* (Na akých projektoch pracuje a aké plánuje.)
- *Audiovizuálna situácia v krajine.* (Sú ľudia a podporný finančný systém v ich krajine naklonení filmu a debutantom?)



Slovensko

Film je rovnakým produktom ako konzerva pre psa – vtip dôb nástupu kapitalizmu hovorí presne o dobe svojho vzniku. Začiatky 90-tych rokov, kedy úspech filmu merali zrazu iba predané vstupenky. Počiatočnú porevolučnú eufóriu vystriedala doba strachu pred novým „veľkým“ svetom, na trh prichádzali veľkí investori, ktorí videli v neprehľadnej situácii satelitných krajín potenciál na rýchly zárobok. Vtedajšia vláda sa postupne zbavovala veľkých strategických podnikov počas kupónových privatizácií. Akcie jednotlivých spoločností rozdrobila na malé jednotky, ktoré si mohli (podľa svojich finančných možností) odkúpiť občania.

Československá kultúra však po páde komunizmu nepatrila medzi perspektívne priemyselné odvetvia. Keďže nekumulovala taký zisk, ako by si predstavovali.

Rýchly vývin „novej“ spoločnosti po 17. novembri predbehol samotnú filmovú tvorbu. Po roku 1989 očakávaní filmárov (ktorí chceli slobodne tvoriť), že sa zachová štedré dotovanie audiovizuálneho priemyslu štátom. Tak, ako to fungovalo za socializmu, akurát bez ideových obmedzení. Štát na podporu filmového odvetvia prakticky rezignoval, i keď od roku 1991 fungoval Štátny fond kultúry Pro Slovakia. Jeho rozpočet však ledva stačil na natočenie 2 celovečerných filmov – t. j. 30 mil. korún. Ostatné nechal na princípy trhu a verejnej súťaže. Na nové podmienky,

pochopiteľne, nevedeli umeleckí pracovníci reagovať, a dohodnúť sa na jednotnom riešení. Rozštiepili sa, niektorým išlo o zachovanie posolstva filmového umenia, iní videli možnosť zbohatnúť. Všetko vyvrcholilo postupným, a dovoľm si tvrdiť, aj cieleným rozkradnutím vlajkovej lode slovenského filmu – Koliby.

Podľa mnohých je hlavnou príčinou dlhodobého prepadu slovenského filmu práve zaniknutie filmových štúdií na bratislavskej Kolibe, ktoré porevolučne spravovali dva samostatné subjekty Slovenská filmová tvorba (SFT) a Slovenská požičovňa filmov (SPF). Hľadali sa možnosti a modely ďalšieho fungovania filmového odvetvia. Slovenská filmová tvorba sa dostala do prvého kola kupónovej privatizácie. Snaha o privatizáciu Koliby sa celý čas preplietala so snahou vytvorenia stabilného zdroja podpory pre slovenskú kinematografiu. Tvorcovia utvárali spoločnosti, únie a zväzy v ktorých sa združovali a snažili sa ovplyvňovať a navrhovať nové možnosti pre záchranu ohrozeného slovenského filmu.

Najvýraznejší je pokus o reštrukturalizáciu Koliby. Mali vzniknúť výrobné zložky, ktoré mali vytvoriť štátnu akciovú spoločnosť Filmové štúdio Koliba (FŠK). Tieto zložky predpokladali vznik jednotlivých producentско-tvorivých centier (PTC), ktoré by zabezpečovali dramaturgické činnosti, sami si vyhľadávali trhy a tým zháňali zdroje na výrobu filmov. Malo vzniknúť 12 producentско-tvorivých centier, ktoré by mali zriadenie „spoločností s ručením obmedzeným“. Všetko však stroskotalo na ich potenciálnej malej konkurencieschopnosti a zastaraného technického vybavenia štúdií. Ani legislatívne nebola pôda pripravená, pretože do obchodného registra nebolo možné zapísať „produkcii“ ako predmet podnikania.

Rozštiepenosť umeleckých pracovníkov vyústila do následného postupného zániku SFT a v roku 1992 vznikla spoločnosť Koliba Film s. r. o., ktorú postupne začali ovládať ľudia sympatizujúci s Hnutím za demokratické Slovensko (HZDS) a Slovenskou národnou stranou (SNS). Paralelne v Čechách vznikol Státní fond na podporu kinematografie (ktorý funguje podnes).

Následný rozpad federálneho štátu znamenal nástup „mečiarizmu“ na Slovensku, kedy všetko nabralo rýchly spád. I keď Vladimír Mečiar hovoril o Kolibe ako o „rodinnom striebre“, jej osud ponechal v rukách „zbojníkov“.

Prebehla následná „divoká“ privatizácia, kde Koliba Film s. r. o. získali funkcionári spoločnosti Donar, ktorí sa podieľali na predvolebnej kampani Mečiarového HZDS v roku 1994. Vtedy 27-ročný Martin Glváč (aktuálny minister obrany SR) a Fedor Flašík (neskorší mediálny magnát). Spoločnosť premenovali na Štúdio Koliba a. s.. Slovenská filmová tvorba úplne zanikla v roku 1996, kedy ju

kúpilo Štúdio Koliba a. s.. Následne začalo (doteraz nevyriešené) pátranie, kto stojí v temnom pozadí Štúdia Koliba a. s..

Následné previerky s hospodárením Štúdia Koliba a. s. vyústili správou Krajského súdu v Bratislave 8. júna 2001, ktorý vyhlásil konkurz na akciovú spoločnosť. Vyšlo najavo, že majitelia nesplácali peniaze, ktoré si požičali od VÚB (Všeobecná úverová banka) na platbu pre Fond národného majetku. Majitelia mali dlh voči VÚB vo výške 92 mil. korún, nezaplatili dohodnuté splátky – v roku 1996 (12,9 mil. Sk), 1997 (22,3 mil. Sk), 1998 (20,9 mil. Sk), 1999 (19,4 mil. Sk), 2000 (17,9 mil. Sk).

Možno ešte dodať, že podľa kontroly z ministerstva kultúry akciová spoločnosť Štúdio Koliba vyplatila z prostriedkov získaných od štátu rôznym fyzickým a právnickým osobám v hotovosti ako zálohy na nikdy nedodané služby, práce, výkony, sumu vo výške 38,235 mil. Sk.³

Všetky tieto okolnosti viedli spoločnosť Štúdio Koliba k nevyhnutnému (cielenému) bankrotu, čo nemalou mierou ovplyvnilo umŕtvenie slovenskej kinematografickej produkcie na dlhé roky. Nastal postupný rozklad a likvidácia filmových technológií a profesionálneho zázemia. Mnohí odborní filmový pracovníci si po zániku Koliby museli nájsť iné zamestnanie, preto bolo v deväťdesiatych, a čiastočne až podnes, zložitá nájsť dostatočné vyškolených odborných pracovníkov v oblasti filmu (maskérov, strihačov, osvetľovačov...). So všetkým zanikli aj cenné strediská, ktoré spracovávali filmovú surovinu.

Následná diskontinuita filmovej tvorby a produkcie na Slovensku v 90-tych rokoch spôsobila, že slovenská kinematografia sa z „kapitalistického šoku“ spamätáva do dnešných dní.

Nie je však na mieste tvrdiť, že neexistovala žiadna štátna dotácia v oblasti audiovizuálnej kultúry. Domnievam sa, že to bola len náplasť, ktorá systémovo problémy neriešila.

V roku 1991 vznikol na ministerstve program Pro Slovakia, ktorý podporoval kinematografiu sumou 30 mil. slovenských korún ročne, čo v trhových podmienkach vystačí len na niekoľko celovečerných filmov ročne. Fond mal podporovať okrem hranej aj dokumentárnu a animovanú tvorbu. Často tiež vznikali mnohé námety a scenáre, na ktorých realizáciu neostali vo fonde peniaze.

Od roku 1991 funguje aj Slovenský filmový ústav (SFÚ), ktorý sa osamostatnil od československého, ktorého súčasťou bol od 1. apríla 1963, a spravoval Slovenskú požičovňu

³ Vid' MACEK, Václav. Rodinné striebro – ale do ktorej rodiny? Ako sprivatizovať 1 297 254 000 Sk. *Cinepur* 85, 2013, č. 1–2, s. 62–70.

filmov. Funkcia SFÚ je obmedzená na sústreďovanie, ochranu a sprístupňovanie verejnosti filmové a iné audiovizuálne diela a dokumentačné materiály.

Vstupom do medzinárodných štruktúr získala Slovenská republika podporu v rôznych nadnárodných programoch (program MEDIA, EURIMAGES, fond Rady Európy). Bol to dôležitý krok, ktorý však sprevádzala malá vnútorná štátna podpora, takže projekty sa stále pohybovali v intenciách „príprav a vývoja“.

Automaticky sa vynára otázka, akej podpory sa audiovizia dovolala vo verejnoprávnej televízii STV. Tá, na rozdiel od Českej televízie, nepodporovala žiadnu domácu výrobu filmov, vznikalo len malé množstvo pôvodných dramatických programov a inscenácií.

Na Slovensku bola zreteľná neprítomnosť kontinuálnej línie kultúrnej politiky. Slováci ako národ nemali nikdy ku kultúre vyvinutý tak silný vzťah, ako napríklad susední Česi. Keď sa raz pojem „slovenský film“ stratil z povedomia obyvateľov, len ťažko sa vráti späť.

Absencia spoločenskej objednávky filmov sa odrazila na nezájme verejnosti a tým aj symbolickým pretrhnutím lanka, ktoré spájalo divákov a tvorcov. Ktorú tému vybrať, aby sme zaujali Slovákov?

Situácia dnes

Podľa Únie filmových distribútorov (www.ufd.sk) vzniklo počas dvadsiatich rokov slovenskej samostatnosti 78 slovenských a 49 koprodukčných celovečerných filmov.

Divácky najúspešnejšie tituly:

1. *Báthory* (2008), réžia Juraj Jakubisko, návštevnosť: 432 tis. divákov (tento film je zároveň najdrahším filmom v histórii slovenskej kinematografie, koproducenti: Slovenská republika, Česká republika, Maďarsko, Veľká Británia)

2. *Fontána pre Zuzanu* (1993), réžia Dušan Rapoš, návštevnosť: 353 tis. divákov

3. *Lóve* (2011), réžia Jakub Króner, návštevnosť: 119 tis. divákov

Pre porovnanie: tohtoročné novinky *Miluj ma, alebo odíď* (režisérky Mariany Čengel-Solčanskej) napriek masívnej printovej mediálnej kampani navštívilo len 13,5 tisíca divákov a horor/thriller *Attonitas* len 1,5 tisíc.

Najnavštevovanejším filmom roka 2012 bola snímka *Tak fajn* režiséra Pavla Janíka, ktorú kritika a cinefilovia rázne zamietli ako „odpad“, s návštevnosťou 13 tisíc ľudí.

V 90-tych rokoch sa ako najvýraznejší prejavil režisér Martin Šulík, ktorý svojimi filmami vyplnil obdobie odmlky dielami *Všetko, čo mám rád* (1992), *Záhrada* (1995), *Orbis Pictus* (1997)

a *Krajinka* (2000). Tieto filmy sa dostali do povedomia slovenského publika najmä televíznym vysielaním a zaznamenali aj medzinárodný úspech.

Postava režiséra sa nástupom trhovej ekonomiky zmenila aj na producenta, ktorý cez deň točí a po večeroch zháňa peniaze.

Postupne sa v roku 2005 zmenili podmienky udeľovania grantov v oblasti audiovizie (Program audiovizie Ministerstva kultúry Slovenskej republiky). Predošlý grantový systém rozdeľoval málo peňazí medzi veľa projektov, ktoré skončili väčšinou vo fáze príprav. Takto sa nedokončili filmy a projekty v objeme podpory 100 miliónov korún. Myslím si, že tieto peniaze pomáhali niektorým filmárom prežiť ťažké obdobie. V roku 2006 dokonca nevznikol žiadny celovečerný hraný film.

Veľkým krokom vpred bol vznik Audiovizuálneho fondu zákonom č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde. Fond nahradil grantový program Ministerstva kultúry (Pro Slovakia), ktorý neposkytoval komplexné riešenia na riešenia podpory v audiovizii.

Fond vznikol na podkladoch PISF (Polski Instytut Sztuki Filmowej), podľa informácií poľského inštitútu v Bratislave.

Fond dnes poskytuje finančné prostriedky na podporu audiovizuálnej tvorby, a to:

- tvorby, vývoja, prípravy realizácie a výroby slovenských audiovizuálnych diel,
- tvorby, vývoja, prípravy realizácie a výroby hraných, dokumentárnych alebo animovaných slovenských kinematografických diel,
- distribúcie audiovizuálnych diel,
- realizácie a distribúcie koprodukčných kinematografických diel, v ktorých má slovenský producent koprodukčný podiel,
- festivalov, prehliadok a iných kultúrnych aktivít a činností subjektov pôsobiacich v oblasti audiovizie a kinematografie v Slovenskej republike a prezentácie a propagácie slovenských audiovizuálnych diel,
- vydania a rozširovania periodických publikácií a neperiodických publikácií z oblasti audiovizie a kinematografie,
- rozvoja technológií v oblasti výroby, rozširovania, uvádzania verejnosti a uchovávanía audiovizuálnych diel v Slovenskej republike,
- rozvoja vzdelávania a odborného výskumu v oblasti audiovizuálnej kultúry a filmového umenia.

Základom zdrojov fondu je spojenie verejných financií získaných zo štátneho rozpočtu a príspevkov od neštátnych subjektov, ktoré vo svojom podnikaní používajú audiovizuálne diela, a to: verejnoprávna televízia (5 % z príjmov za reklamu a telenákup), súkromné televízie (2 % z príjmov za reklamu a telenákup), prevádzkovatelia kín (0,03 eur za každú predanú vstupenku), distributéri audiovizuálnych diel (1 % z príjmov za distribúciu audiovizuálnych diel, okrem príjmov z kín) a prevádzkovatelia retransmisie (1 % za poskytovanie retransmisie). Pritom platí zásada, že príspevok štátu nesmie byť nižší ako celková suma príspevkov od neštátnych subjektov.

Hlavné ciele Audiovizuálneho fondu sú vytvoriť podmienky pre trvalo udržateľný rozvoj audiovizuálnej kultúry a priemyslu na Slovensku, zabezpečiť stabilné finančné zdroje a efektívnu administratívu, transparentnosť a odbornosť v poskytovaní podpory.⁴

Napriek prepracovanému štatútu inštitúcie sprevádzal vznik AVF škandál kvôli netransparentnosti rozhodnutí vedenia, kde vtedajší riaditeľ, producent Patrik Pašš prideliť najviac prostriedkov svojej vlastnej produkčnej spoločnosti.

Ako reakcia na to vznikla Asociácia nezávislých producentov, ktorej vznik vyšiel z iniciatívy Za transparentný Audiovizuálny fond.

Predmet činnosti Asociácie nezávislých producentov je vytváranie komunikačnej platformy pre producentov, ochrana záujmov priemyslu a presadzovanie spoločných záujmov členov asociácie, vytváranie platformy pre technologické, obchodné a etické štandardy, ochrana duševného vlastníctva, komunikácia s orgánmi verejnej moci, reprezentácia v medzinárodných štruktúrach audiovizuálneho priemyslu, zhromažďovanie databáz a vzájomné zdieľanie a propagácia audiovizuálneho priemyslu.⁵

Členovia Asociácie nezávislých producentov: Arina s. r. o., Artileria. s. r. o., ateliér.doc, s. r. o., AVI Studio, s. r. o., Furia Film s. r. o., Hitchhiker films, s. r. o., Inout studio, s. r. o., Leon Productions s. r. o., Mirafox, s. r. o., M.O.M.ent production s. r. o., MPhilms s. r. o., Peter Kerekes s. r. o., Psyché film, s. r. o., PubRes s. r. o., Punkchart films s. r. o., Sokol Kollar s. r. o., Symbio film company, Viva studio s. r. o..

Grantové programy na podporu vývoja námetu, scenára a predprodukčnej fázy si začínajúci filmár môže požiadať u viacerých inštitúcií vrátane Audiovizuálneho fondu, Literárneho fondu, či na zastúpení MediaDesk Slovensko. Pri úspechoch na domácej pôde sa scenár môže dostať do

⁴ Zdroj: <<http://avf.sk/aboutus.aspx>>.

⁵ Zdroj: <<http://www.asociaciaproducentov.sk/>>.

medzinárodných súťaží, kde je veľký potenciál na získanie koprodukčných partnerov priamo na realizáciu oného scenára.

Napriek všetkým snahám a podpore vedie od námetu po realizáciu často prídlhá cesta. Dlhé roky nakrúcania ovplyvnia výsledok radikálne (vid' napríklad film *Jánošík* (2009), r: Agnieszka Holland a Kasia Adamik).

Jelena Paštéková, filmová historička situáciu zhrnula takto:

„Pre audiovizuálnu budúcnosť krajiny je dôležité triezve zhodnotenie jej výhľadov na základe analýzy súčasného stavu: stavu legislatívy, implementovanej do európskeho rámca vrátane využívania európskych podporných programov, kooperácie verejnoprávnych a súkromných inštitúcií a spoločností so zreteľom na efektívnosť spájania štátnych, verejných a súkromných zdrojov, veľkej spoločenskej úlohy digitalizácie, ktorú prostredníctvom AVF sleduje vládna Stratégia digitalizácie kín SR, záchrana audiovizuálneho kultúrneho dedičstva, podpory vzniku kvalitných diel, ich prezentácie v zahraničí, účasti na etablovaných medzinárodných festivaloch, podpory vzdelávacích aktivít, smerujúcich k vnímaniu audiovizie ako súčasti európskeho kultúrneho priestoru, podpory mladých tvorcov a formovania detského diváka.“⁶

Audiovizuálna podpora v číslach, rok 2011:

V roku 2011 sa naplno prejavil efekt podpory z Audiovizuálneho fondu (AVF) a vzniklo 11 dlhometrážnych filmov, z toho len tri minoritné produkcie. V roku 2011 AVF rozdelil na podpornú činnosť 5 893 530 eur, čo je o milión eur menej ako v roku 2010. Počet podporených žiadostí mierne klesol z 264 v roku 2010 na 253 v roku 2011. Približne polovica projektov bola nejakým spôsobom podporená.

Literárny fond, Výbor sekcie pre tvorivú činnosť v oblasti televízie, filmu a videotvorby podporil prostredníctvom programu ALFA vznik nových, pôvodných literárnych predlôh sumou 113 000 eur, z toho 57 000 eur bolo vyplatených ako tvorivé štipendium.

Program MEDIA podporil slovenské subjekty sumou 474 408 eur.

Program EURIMAGES – od nášho vstupu do programu získalo podporu 25 projektov, kde bolo Slovensko minoritným, alebo majoritným producentom.⁷

Od vzniku Audiovizuálneho fondu prezentovali viacerí svoje prvé filmy v distribúcii.

⁶ PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Dvadsať rokov slovenskej filmovej samostatnosti – pasíva a aktíva. *Film.sk*, č. 2/2013., s. 24–25

⁷ Vid' ULMAN, Miroslav. Slovenská kinematografia v roku 2011. *Film.sk*, č. 6/2012., s. 48–49

Debutanti 2009–2013:

Laura Siváková – *Nebo, peklo...zem* (2009)

Mira Fornay – *Líštičky* (2009)

Jakub Króner – *Bratislavafilm* (2009)

Vladimír Balko – *Pokoj v duši* (2009)

Marianna Čengel-Solčanská – *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* (2010)

Peter Bebjak – *Marhuľový ostrov* (2011)

Peter Krištúfek – *Viditeľný svet* (2011)

Iveta Grófová – *Až mesta Aš* (2012)

Erik Bosňák – *Immortalitas* (2012)

Pavol Janík ml. – *Tak Fajn* (2012)

Marek Ťapák – *Tanec medzi črepinami* (2012)

Juraj Krásnohorský – *Tigre v meste* (2012)

Mattyás Prikler – *Ďakujem, dobre* (2013)

Slovenské filmové premiéry v roku 2011:

Rok 2011 bol rokom plodným na slovenské filmy. Do porovnávacieho zoznamu som nepridala celovečerný dokumentárny film *Nickyho rodina* a *Lidice*, pretože je to film s českým režisérom a majoritnou českou produkciou. Štyria debutanti sú pozitívnym číslom pre zviechajúcu sa kinematografiu.

Film *Lóve* mladého režiséra Jakuba Kronera je romantickou drámou s prvkami trileru z prostredia súčasnej Bratislavy. Je to režisérov debut, ktorý zaznamenal na domácej pôde úspech. Tento film sprevádzala masová kampaň so zameraním na mladého diváka a vydarila sa. *Lóve* je so 113 tisíc divákmi tretím najnavštevovanejším filmom počas éry samostatnosti Slovenska.

Na romantickú nôtu pokračoval aj o niečo starší režisér Peter Bebjak drámou *Marhuľový ostrov*, odohrávajúcou sa na južnom Slovensku. V tomto prostredí plnom viniča, hmyzu a slnka jedna žena osciluje medzi dvoma mužmi. Peter Bebjak vo svojich 41 rokoch, po práci pre televízie a súkromný sektor, debutuje.

Jeho o niečo mladší kolega Peter Krištúfek tiež debutuje na prahu štyridsiatky, v roku 2011. Vybral si však psychologický triler o osamelom štyridsiatnikovi *Viditeľný svet* (Ivan Trojan v hlavnej

úlohe), ktorý sleduje svojich susedov až dovery, kým sa nerozhodne aktívne vstúpiť do ich života. Peter Krištúfek je známy tiež ako spisovateľ a jeho knihy sa už prekladali do niekoľkých jazykov.

Cigán je drámou jedného z najrešpektovanejších režisérov dneška – Martina Šulíka. Príbeh Adama, 14-ročného rómskeho chlapca z osady, ktorý sa musí stať mužom je výsledkom viacročného skúmania prostredia rómskych osád na Slovensku.

Mŕtvola musí zomrieť je čiernou komédiou tiež skúseného režiséra Jozefa Pašteku. Kritiky na film nie sú lichotivé. Jozef Pašteka je skúseným tvorcom, spolupracujúcim s Patrikom Paššom.

Každý film je iný, výrazný. V tejto spoločnosti sa *Dom* najviac tematicky približuje k *Viditeľnému svetu*. Tomu je však vytýkaná prílišná umelosť a vykonštruovanosť, čo je pri *Liovej* pravým opakom. Film *Lóve* zobrazuje, tak ako *Dom*, život mladého človeka – ale z diametrálne odlišného prostredia ako to, v ktorom žije Eva na dedine severného Slovenska. Drogy, Bratislava, RAP a osudová láska sú piliermi filmu *Lóve*. *Marhuľový ostrov* je zameraný na romantiku a poetiku, tak vizuálne, ako dialogicky. Tomu sa očividne chcela režisérka vyhnúť. *Cigán* je špecifický projekt. Štyria zo šiestich režisérov boli debutanti, čo je dobrým znamením. I keď niektorí (napr. Peter Bebjak) sa filmu dočkali po dvadsiatich rokoch v obore.

Pri vyhodnocovaní najlepších filmov roka u filmových teoretikov a tvorcov sa *Dom* objavoval najčastejšie. Nasledoval ho *Cigán* a *Marhuľový ostrov*. Nad všetkými ostatnými vynikal hlavne v surovo reálnom zobrazení, miminom dialógov, presným herectvom a precíznosťou. Nedá sa povedať, že by spustil lavínu točenia podobných tém (sociálnych drám), ale tento žáner je momentálne (i posledných 10 rokov) univerzálnym pre zobrazenie života na Slovensku.

Dom (2011)

Scenár, réžia: Zuzana Liová

Produkcia: FOG'N'DESIRE FILMS

Koproducenti: Samastinor a. s., SOKOL KOLLAR..., Česká televize, Slovenská televízia Podpora:

Audiovizuálny fond

Podiel slovenského producenta na koprodukcii projektu je 24,63%

Ostatní koproducenti: spoločnosť FOG'N'DESIRE FILMS, koprodukčný podiel 75,37%.

„*Príbeh nedokonalého muža snívajúceho o dokonalej rodine*“ s podtitulom „*Intímna dráma vzťahu otca a dcéry, v ktorej stretávajú sny rôznych generácií.*“⁸ uvádzajú oficiálne informácie o filme. Príbeh tvrdého muža Imricha, ktorý buduje svoj vlastný životný sen – na pozemku, kde stojí ich dom stavia pre dvojicu dcéry ešte domy dva s očakávaním, že tým navždy upevní svoju rodinu, a tým si splní svoje predstavy o onej dokonalej rodine. Prvý z domov bol postavený pre staršiu Janu, ktorá však zo stískajúceho náručia rodiny ušla do Anglicka s problematickým priateľom, ktorý otcovi nevyhovuje a vrátili sa s dvomi deťmi a dlhmi do rodnej dediny. Otec však útek staršej dcéry vníma ako neprekonateľnú zradu i preto, že Janin partner je synom jeho dlhoročného soka. Hlavnou postavou príbehu je však Imrichova dcéra, maturantka Eva. Film zachytáva najdôležitejšie obdobie života dospievajúcich končiacich strednú školu, kedy sa rozhoduje o budúcnosti. Predstava jej otca, ktorý vyrastal v socialistickom zriadení, je poskytnúť svojmu dieťaťu čo najvyššie vzdelanie, o ktoré bol on možno zo sociálnych, či politických okolností ukrátený. Imrich dôkladne pripravuje dcéru na budúcnosť, šetrí jej na vysokú školu, stavia dom a vkladá do nej nádeje, ktoré mu trpkou stroskotali pri Jane. Eva si svoju úlohu uvedomuje, otca nechce sklamať, preto koná za jeho chrbtom. Každý deň ju čaká, aby mu v každom počasí pomáhala so stavbou domu. On je robotný muž, zvyknutý na manuálnu prácu a jej hodnotu. Jej predstava o budúcnosti je však odlišná, musí konať za chrbtom autoritárskeho otca. Jej snom je odísť do zahraničia, vymaniť sa z prísneho dohľadu a začať slobodne žiť svoj život. Preto robí všetko za otcovým chrbtom – nechodí do školy, radšej si privyrába roznášaním letákov, aby si mohla kúpiť letenku a po maturite odletieť do Anglicka, tajne sa stretáva so svojou navrátenou, otcom odvrhnutou sestrou a všetko vrcholí, keď jej do života vstúpi tridsiatnik Jakub. Tu sa otvára ďalšia línia príbehu – ich rozvíjajúci sa vzťah, ktorý prinúti Evu k radikálnym krokom, ale i k zamysleniu. Eva v ňom vidí svoj maják, a cestou k nemu sa vzdáľuje otcovi ešte viac. Postupne však vychádza najavo, že tento zmätený sympatický muž do ich regiónu prišiel učiť angličtinu do Evinej triedy, je ženatý a má dve malé deti. Jakub však tvrdí, že s manželkou nie je šťastný, žije s ňou len kvôli deťom. Klasická prešmyčka neverných mužov. Imrich medzitým nachádza v Evinom stole obálku s jej našetrenými peniazmi, neváha si ich vziať a kričí na dcéru. Matka je tichým pozorovateľom, zvyknutá na otcovu tvrdú, ale milujúcu povahu (divácka oscilácia sympatií k otcovi). Staršia Jana s podnikavým manželom si v zlej finančnej situácii prenajímajú dedinské potraviny. Pod otcovým tlakom sa nemôžu stretávať. Trpké náhodné stretnutia zraňujú obe strany. Sú to silné momenty filmu, kde autentické herecké výkony Medveckej a Krobota mrazia diváka.

⁸ Vid' <<http://www.domfilm.sk/>>.

Eva a Jakub sa striedavo stretávajú ako tajní milenci, dokonca sa rozhodnú pre malý výlet do Krakova, kde má Eva dokonalý pocit slobody. Neboja sa preto následne intímneho správania aj v škole, kde sú v kabinete prichytení. Tento bod obratu spúšťa lavínu vyhrotených situácií a odhalení, ktoré vrcholí útekem Evy. Tu sa ponúka priestor na premýšľanie pre otca, ktorý si uvedomí, že svoju lásku dcéram prejavoval neadekvátne. U Imricha tu vidím psychologickú kresbu starosvetskej výchovy, ktorá sa dedila z otca na syna, a možné hlboké sklamanie, ktoré prekonal v živote (profesijne, kamarátsky), u matky vidíme príklad milujúcej submisívnej manželky. Obaja sú však milujúcimi a oddanými rodičmi a partnermi, podarilo sa vykresliť uveriteľné a plastické charaktery aj skrz minimalistické, ale presné herectvo. Evu otec nakoniec nachádza v rozostavanom dome. Reaguje chladne, obaja počas vyhrotenej noci prešli sebauvedomením, ktoré nekomentujú. Film sa končí zmierením. Jana s rodinou, ktorý ostali prakticky bez domova, a v zlej situácii, sa sťahujú do domu, ktorý Imrich staval pre ňu na dvore. Eva sa zbalená do zahraničia lúči s rodinou. Najemotívnejší moment nastáva, keď sa objíma s otcom. Ten samozrejme neprejaví svoje city, ale skrz Krobotovu tvár aj bez výrazu, prechádzajú emócie. Eva sa slzám neubráni, a s pokojom v duši odchádza. *Dom* je na konci citlivým a zmierujúcim, čo v divákovi zanechá silný pocit a nahodáva prebudenie sebareflexie.

Filmom sprevádza rozpochybovaná kamera vo výtvarných kompozíciách. Mnohokrát nasleduje postavy, prechádza do detailu, najmä pri emočne vypätých chvíľach. Detaily sa sústredia na Imricha (ktorý toho najviac povie svojou mimikou a nie slovami) a Evy. Výrazné farby obraz potláča – veľká časť príbehu sa odohráva cez sychravé dni na jar, jeseň, čo dodáva atmosféru. Vyzdvihla by som ešte prácu architektov a kostymérok. Aby autentickosť, o ktorú sa Zuzana Liová snažila vyšla na sto percent, nsmelo byť na obraze nič umelé, neuveriteľné, čo by vybočovalo z obrazu o priemernej rodine. Výber lokácií sa sústredil na zasmušilé, zastarané obchody, ulice, školské chodby. Práve tento prvok v kombinácii s minimalistickým herectvom vytvoril autentickosť, najsilnejší prvok filmu. *Dom* je strihaný lineárne, paralelne. Pri takomto type filmu sa žiadne experimenty nehodili. Keď sa situácia dynamizuje, strihovo korešponduje a opačne. Dlhé premýšľavé zábery bývajú najmä na otca Imricha.

Hudba a zvuk sa vo filme tiež snažili priblížiť k reálu, takže nič, čo tam nepatrilo, nepočuť. Vo filme hralo skôr ticho ako zvuk. Vznikla dvojjazyčná verzia, ja som *Dom* videla v tej slovenskej. Podľa reakcií českých filmových fanúšikov na webovom portáli Česko-Slovenskej filmovej databázy

(www.csfd.cz) je citelné mierne rozhorčenie nad nadabovanou verziou, ktorá podľa niektorých pôsobí neprirodzene.⁹

Dom je filmom, po ktorého vzhliadnutí som sa rozhodla pre svoju tému práce. Reaguje totiž veľmi presne na súčasný život Slovenska – najmä z pohľadu mladých. Mnohoročná práca Zuzany Liovej na scenári naznačuje dokonalé zžitie s témou a jej poznanie, ktorého výsledok je aj skrz vydarený herecký casting a vizuálnu stránku filmu vydarený. Generačné rozdiely, rodinné väzby a ich krehkosť, realita, naivita, láska. Režisérka pracovala na projekte vyše desať rokov, kým padla posledná klapka.

Profil: Zuzana Liová

Zuzana Liová (*1977, Žilina), vyštudovala dramaturgiu a scenáristiku na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave (VŠMU), kde v roku 2008 ukončila aj doktorandské štúdium. Pracovala ako dramaturgička pre Slovenskú televíziu, a ako scenáristka sa podieľala na viacerých televíznych seriáloch (*Medzi nami*, *Ordinácia v ružovej záhrade*, *Mesto tieňov*) a na televíznom filme *Obvinenie*. Nakrútila krátke dokumentárne filmy *Slečna Mária* (2000) a *Paľko* (2003). Jej autorským debutom bol televízny film *Ticho* (2005). Film *Dom* je celovečerným hraným debutom pre kiná. Na scenári pracovala takmer sedem rokov, a počas jeho tvorby sa s ním úspešne zúčastnila viacerých scenáristických súťaží: Cena Tibora Vichtu (1. cena v kategórii „Scenár k celovečernému hranému filmu“), Hartley-Merrill International Screenwriting Prize, ScripTeast (Krzysztof Kieslowski TVP Award 2007). Film bol v svetovej premiére uvedený v programe sekcie FÓRUM na prestížnom Medzinárodnom filmovom festivale Berlinale vo februári 2011.

Filmografia:

- *Dom* – SR – ČR, 100 min, scenár a réžia, 2010.
- *Alenka, cesta za šťastím* – SR (TV seriál) , scenár, 2006.
- *Ticho* – SR, 72 min., scenár a réžia; STV, 2005.
- *Paľko* – SR, 18 min., scenár a réžia; cyklus: V tieni, TV Markýza, 2003.
- *Slečna Mária* – SR, 15 min., námet, scenár a réžia, študentský film, 2000.

Ocenenia (výber):

- MFF Palm Springs – cena New Voices (určená pre najlepší zahraničný titul, ktorý nie je distribuovaný v USA).

⁹ Vid' <<http://www.csfd.cz/film/273758-dum/>>.

- MFF Terst – Hlavná cena v kategórii najlepší celovečerný film.
- Prix-Genève Europe – nominácia.
- Festival Prix Europa 2006, Berlín – najlepší debut k televíznemu filmu.
- Lubušské filmové leto – Silver Grape Award.
- Mezinárodní festival filmů pro děti a mládež Zlín – Cena Ministerstva kultury.
- Třinecké filmové leto – Zlatý debut.
- Hartley-Merrill International Screenwriting Prize.
- Cena Tibora Vichtu.
- ScripTeast – Krzysztof Kieslowski TVP Award 2007.¹⁰

V roku 2012 získal film *Dom* Národné filmové ceny Slnko v sieti v kategóriách:

- najlepší celovečerný film (Zuzana Liová)
- najlepší filmový scenár (Zuzana Liová)
- najlepší ženský herecký výkon vo vedľajšej úlohe (Taťjana Medvecká)
- najlepší mužský výkon vo vedľajšej úlohe (Marek Geišberg)
- najlepší ženský herecký výkon v hlavnej úlohe (Judit Bárdos)
- najlepší mužský herecký výkon v hlavnej úlohe (Miroslav Krobot)

Rozhovor: Zuzana Liová¹¹

Inšpirácia – námet – scenár. Cesta k ďalším verziám.

Ako vznikal námet?

„Námet vznikal vo viacerých rovinách. Boli to veci, ktoré som videla, alebo počula. Zapisujem si veci, ktoré ma zasiahnu. Nemusí to byť celý príbeh, stačí situácia. Z námetu pomaličky vychádza téma.“

Debutanti často hľadajú roky svoje témy, inšpirácie, na začiatku každého štúdia scenáristiky, alebo réžie vám odporučia založiť si autorský denník, kde si budete zapisovať veci, ktoré vás zasiahnu. Rada to nie je márna, a Zuzana Liová je toho dôkazom. Ako scenáristka sa *Domu* venovala vyše sedem rokov.

„Mesiac som to písala, odložila som to a vrátila som sa k tomu po polroku, po roku. Moja pozornosť tým bola rozbitá a vždy som musela nanovo naberať energiu. Pomedzi to som sa musela

¹⁰ Vid' <<http://www.domfilm.sk/index.php?lg=sk&page=tvurci&artist=liova>>.

¹¹ Rozhovory v plnom znení sú súčasťou prílohy.

niečím živiť, písala som seriály, pre televíziu, filmy. Medzitým vzniklo Ticho,¹² to vznikalo celé paralelne. Celkovo vzniklo asi 5–6 verzií. Scenár je vlastne otvorený a nedokončený tvar. Žije ďalej, možno až do zvukovýroby, aj keď robíme farebné korekcie sa to rieši. Pre mňa je to oživená forma, je to jeden ťah, jeden proces od napísania prvého námetu, po poslednú projekcia. Tvorivý proces.“

Zuzana Liová je, vyvodzujúc z osobného rozhovoru, ale aj z iných zdrojov, veľmi húževnatá, pracovitá a sebadisciplinovaná žena, možno až perfekcionistka. Potvrďuje sa tu pravidlo, že len talent nestačí, tvrdá a sústredená práca je absolútnou nevyhnutnosťou. Akokoľvek sa človek dokáže naplno paralelne venovať iným veciam, prvý veľký debut, ktorý si uchováte v hlave v rôznych fázach scenára musí sem-tam prinášať bezsenné noci.

Vplyv workshopov, konzultantov, dramaturgov.

„Dramaturgovia do toho vstúpili hneď, v rámci ceny Tibora Vichtu.¹³ Táto cena bola najpozitívnejšia v tom, že som mala prvý deadline na napísanie verzií. Mne to pomohlo finančne, mala som šťastie, že ceny, ktoré som dostala, boli finančné ocenenia. Mohla som tým pádom písať. A slobodne- ešte bez producenta a iných zaväzujúcich peňazí. Mohla som tak písať dosť dlho.“

Cenu Tibora Vichtu minulý rok zrušili, spýtala som sa na režisérkin názor na význam tejto ceny.

„Za tých 10 rokov viem, že len zopár scenárov sa natočilo, nemalo to až taký efekt, že by tam producenti išli a zaujímali sa a čítali, to neviem.“

Z osobnej skúsenosti však môžem povedať, že táto cena bola už od začiatku štúdia na vysokej škole pre všetkých veľkým cieľom. Meno, ktoré vyhralo sa možno nedostalo do pozornosti producentov, ktorí by ho kontaktovali za účelom určitej spolupráce. Avšak ľudia z „fachu“ si to meno zapamätajú, ponúknu vám pomoc a dokážu vás posunúť na ďalšie a ďalšie workshopy. Tak trochu preto názor Zuzany Liovej nechápem, keďže ona je najlepším príkladom kam cena Tibora Vichtu, ako prvý impulz, dokáže režiséra posunúť. Áno, je pravda, že dnes má scenárista mnoho ponúk na zahraničné workshopy – avšak za všetky sa platí vstupný poplatok (niekoľko sto eur), ale stále ostáva anonymný. Ak by šiel do zahraničia s národnou cenou, alebo len nomináciou jeho práce na ňu, možno by to šlo s ľahším pocitom. Nuž, to sa už nedozvieme z vlastných skúseností.

„Pre mňa je lepšie keď si napíšem niečo úplne slobodne, bez očakávaní niečoho a záväzkov ku grantu a keď som s tým tvarom uzrozmeneá, viem, čo chcem a verím tomu, že môžem žiadať na

¹² Režisérkin televízny debut (2005).

¹³ Národná cena za najlepší celovečerný scenár hraného filmu, udeľovaná filmovými profesionálmi v rokoch 2002–2012 na Slovensku.

vývoj a získať tým čas, ktorý by mi pomohol to dotvoriť. Možno v tej začiatkovej fáze je lepšie, ak človek nemusí myslieť na záväzky (ktoré sú s financovaným scenárom spojené), je to pre mňa lepšie.“

Tento názor vychádza z úst pomerne skúsenej scenáristky. Samozrejme, je to všetko individuálne a záleží na systéme práce každého jedinca. Avšak, čo sa debutantov týka, téma musí určite prejsť dlhším procesom hľadania a spôsobu jej spracovania v hlave.

Scenár Zuzany Liovej prešiel po získaní ceny Tibora Vichtu v roku 2002 aj mnohými zahraničnými workshopmi. Spomeňme asi ten najzaujímavejší, ktorý sa odohrával počas Cannes Film Festivalu – Scip Teast.

„Na Scip Teast-e to bola intenzívna práca, piati–šiesti konzultanti to čítali a ja som s nimi mala počas týždňa stretnutia a oni rozprávali, každý išiel cez seba. Doma som si to všetko prečítala a snažila sa zamyslieť nad tým, aby to zostalo tak, aby to išlo hlavne cezo mňa.“

Mala som konzultantov Jamesa Ragana (americký scenárista) a Berndt Lichtenberga (scenárista filmu Goodbye Lenin). Hľadali sme tému, ktorá by bola univerzálna aby to tento film povýšilo. Univerzálny na mojom filme je vzťah otec – dcéra, jedinečné je to, že sa to odohráva v tomto prostredí, ktoré si prešlo určitým vývojom, kde téma protikladu generácií funguje trošku v inej rovine, funguje inak ako na západe, človek ktorý, žije v jednom systéme a musí sa prispôbiť inému, s charaktermi, ktoré tu žijú. Je to výpoveď o pocite z tohto prostredia, kde žijeme. James to nazýva back drop.“

Hľadanie univerzálnosti a zároveň špecifickosti vo svojej látke musel byť veľmi podnetný proces. Zuzana Liová sa rozhodla to všetko nechať prejsť cez seba a selektovať. To je výborná rada pre debutantov, na ktorých býva rád smerovaných neúrekom. Vždy sa opýtať sám seba, či je to to, čo si chcem vziať k srdcu.

Predpokladom účasti na Scip Teast je scenár preložený do angličtiny. Ponúka takáto transformácia nové možnosti?

„Scenár musel byť zrozumiteľný, a mám dobrú prekladateľku. Celkovo s tým prekladom je to tak, že človek sa niekedy v slovenčine zamotá a angličtina potrebuje presnejší význam, tak sa človek zamyslí ako to čo najjasnejšie povedať a to je určite prínosné.“

Je to tak, že sa po prezentovaní scenára na stretnutí tvorcov v Cannes otvárajú neobmedzené možnosti medzinárodnej spolupráce?

„Scrip Teast to má takto nastavené, že v Cannes sa tie projekty prezentujú zahraničným producentom. 12 kvalitných projektov, tam sme to teda prezentovali tiež a nič. Najväčší prínos mojej prezentácie bol, že som sa odvážila rozprávať pred ľuďmi po anglicky.“

K tomu niet čo dodať, pri tejto otázke každý z režisérov odpovedal rovnako. Snívanie o oslnení zahraničných producentov treba doplniť o prácu na kvalite svojich cudzích jazykov. Preklad scenára do angličtiny otvára asi viac možností ako samotná prezentácia pred producentmi...

Zaujímal ma i pozícia dramaturga pri práci režisérky a scenáristky Zuzany Liovej.

„Prakticky vo všetkých fázach, dokonca aj výber hercov som konzultovala s dramaturgičkou Jankou Skořepovou, dokonca i lokácie, ako nám priestor posunie veci. Nie je to každý krok, ale sú chvíle, kedy to potrebujem. A potom samozrejme v strižni, tam sa to nanovo skladá, rozkladá.“

Pre debutanta je určite prospešné mať pri sebe skúseného dramaturga, ktorý neskúsenejšiemu kolegovi poradí.

Režijná skúsenosť (práca v teame, s hercami).

Zuzana Liová má skúsenosť s režírovaním televízneho filmu. Ako sa na túto skúsenosť díva? Bol to rozdiel?

„Bol to rozdiel, pretože Ticho je televízny film. Robili sme ho v dobrých podmienkach, dobrý počet dní, štáb relatívne veľký a nehnali sme sa seriálovo na dve kamery, to vôbec nie. Dom bolo niečo väčšie, človek inak premýšľa, koncipuje zábery, je to oveľa komplikovanejšie ako ten malý príbeh – dcéra a otec – ako to spraviť filmovo, aby to nebolo ucapené, len vypovedané slovom – vyhnúť sa televíznej rovine. Musela som premýšľať ako to pozdvihnúť, posunúť. Bolo to prínosné. Nabrala som pri Tichu zručnosť, bola to prvá hraná vec, ktorú som robila. Ja som nešla postupne od krátkeho hraného, rovno som robila 70 min. film, mala som aj skúseného kameramana Martina Štrbu. Pred tým som bola na natáčaní Slniečného štátu a sledovala pri práci Martina Šulíka, to bola tiež veľká škola.“

Priblíženie podmienok točenia svedčí o šťastí a šanci, ktorú dostala a nesklamala. Podstatnou informáciou je, že vedome k réžii smerovala, síce to neplánovala, a učila sa od profesionálov.

„Teraz si neviem predstaviť, že by som niečo napísala, a dala to niekomu – myslím veci autorské, ktoré sú mojimi vnútornými témami. Nemám problém písať televízny film, alebo seriály, ktoré niekto zrežíruje.“

Musí to na pláči počas točenia ľudsky fungovať?

„Veľmi dôležitá je chémia medzi režisérom a hercom, ja to tak mám, musím byť v absolútnej súhre s kameramanom a s tvorivými zložkami. Tých 12 hodín ľudia makajú len s obedovou prestávkou a je to vkuse veľké sústredenie a veľká koncentrácia.

Najhoršie je, keď vypadnú ľudia z toho najužšieho tvorivého tímu, čo je kameraman, architekt, kostýmová výtvarníčka, strihač. Potrebujem robiť s niekým, kto to vezme za svoje a vie tomu dať veľa energie a ešte si aj ľudsky rozumieme.“

Celovečerné hrané filmy sa počítajú bežne na 30–40 natáčacích dní. Ako je jasné, točí sa 12 hodín denne na etapy (v tomto prípade, pri zobrazení viacerých ročných období).

Skúsenosť s produkciou, koprodukciami.

„Ticho bolo dobre prijaté, myslím si, že možnože mi to trochu urobilo inú pozíciu, keď sme žiadali na grant a v TV o koprodukcii.“

Je nutnosť dnes byť okrem scenáristu a režiséra aj producentom?

„Ak má autor producentské schopnosti a vie to sklbiť, nevidím problém, prečo by si nemohol založiť firmu a nešiel do toho. Osobne však mám čo robiť s tým, že som sama scenáristka aj režisérka v jednom, pre mňa producent, ktorému môžem dôverovať je dôležitý. Teraz už viem, keď niečo píšem, čo to bude obnášať režijne, ale strážim si to, že v tejto chvíli je to jedno, mám slobodu na papieri. Keď mám pocit, že si napíšem 200 komparzistov, tak ich tam napíšem. Už potom neskôr, keď robím režijnú verziu, po spolupráci s producentom, niektoré veci vypadli, alebo sme našli inú cestu, ak to bolo príliš drahé.“

Jasný dôkaz toho, aká je pre scenáristu režijná skúsenosť dôležitá. Zuzana Liová sa snažila medzi tým nájsť rovnováhu v dialógu s producentom.

A aký ma režisérka názor na zahraničnú koprodukciiu?

„Ak by mi mal niekto diktovať, že mám točiť v Nemecku, alebo niekde inde, to si úplne neviem predstaviť, lebo by ma to obmedzovalo. Ale nevádi mi robiť v Nemecku postprodukciiu.“

Kritická reflexia a vplyv kritiky na postoje do budúcnosti, festivaly, situácia po premiére.

Film *Dom* mal premiéru na prestížnom Medzinárodnom filmovom festivale Berlinale.

„Pre film je najlepšie, aby mal premiéru na čo najlepšom festivale, tak má lepší štartovací bod aj pre distribúciu a pre získanie domácich divákov. Film je jeden z dôležitých prvkov, spôsobov, akým sa môže prezentovať krajina. Festivaloví diváci boli po premietaní Domu hladní po informáciách ako to tu je, ako sa tu žije, pýtali sa, takže je to taká správa z nášho priestoru.“

Toto je důležitý bod, na který Zuzana Liová upozorňuje. Že film je nositelem, vypovedatelem, a to dokonce velmi přímým, o nás. O krajině. O podmínkách a vztáchoch u nás. *Dom*, podle mého názoru, všechny tyto věci splňuje, má hlubokou výpovední hodnotu, pomenovává niekoľko fenoménov, ktoré sa u nás za poslednú dekádu vyskytli. Aj preto dostal zelenú.

Ako veľmi takýto štart ovplyvnil cestu *Domu* a režisérky?

„Keď má človek niečo také za sebou a môže na tom stavať je dobré, ale to je tak všetko. Pri tvorbe je to o hľadani a urobiť niečo nové. Na festivaloch je niekoľko stoviek debutov každoročne. Každý film má svoj príbeh a príbeh Domu je, že bol v Berlíne a festivaloch a ja si to môžem napísať do životopisu, ale nič mi to nepomôže pri tom, že mám pred sebou čistý papier, mám tam niečo napísať a musím prejsť celú tú cestu.“

Na štátom podporovanú kinematografiu sa niektorí (v mojej práci Petr Marek) pozerajú často cez prsty. Zo slov Zuzany Liovej je však jasné, že medzinárodný úspech sa ani tak neviaže na budúcu prosperitu tvorcov daného filmu, ako na reputáciu a zviditeľnenie samotnej krajiny.

Kritiky na *Dom* boli celkovo priaznivé. Ak sa vyskytne nejaká nepriaznivá, treba si to brať k srdcu?

„Ako čo, keď je niečo podnetné, to človek cíti, že tu má ten človek pravdu a som si to nevšimla. Niektoré kritiky si nevšímam vôbec, to len tak preletí. Nemám rada nekonštruktívnu kritiku, skôr som za dialóg.“

Vzory a dohľadateľnosť ich vplyvu.

*„Konkrétne pri dome sme s kameramanom Jurajom Chlpíkom pozerali niekoľko filmov, rozprávali sa o nich, a povedala som mu svoju predstavu. Inšpirovali ma Dardennovci a ich film *Dieťa*, menej aj *Mlčanie Lorny* a film *Vrestler* a *Fish Tank*. *Fellini*, *Kim Ki Duk*, *Greenaway*, *ázijská, iránska kinematografia* a iné. Mám rada veľa filmov a režisérov.“*

Všetko už bolo vymyslené, povedané. Hľadanie inšpiračných zdrojoch v iných filmoch je teda bežným postupom i u profesionáloch. Treba s tým len umne narábať. Ako režisérka už povedala, treba si to vyriešiť „cez seba“.

Jean-Pierre a Luc Dardennovci sú filmári, ktorí snímajú príbehy ľudí z nižšej strednej triedy, ktorý riešia veľmi zásadné otázky v živote. Jednoduché, silné a hlavne realistické príbehy. Film *Dieťa* z roku 2005, ktorý Liovú a kameramana inšpiroval je obrazovo čistý, až dokumentárne natočený s použitím ručnej kamery. Obrazová atmosféra je ponurejšia, tak ako v *Dome*. Filmy sú plné existenciálnych situácií, drámy a konfrontácie. Liová však mnohé ponechala vo svojom debute odohrávať sa vo vnútri postáv, konflikt vrel pod povrchom.

Drzá a vzopierajúca sa hlavná postava filmu *Fish Tank* (r. Andrea Arnold, UK, 2009) inšpirovala režisérku pravdepodobne pri tvorbe charakteru Evy a hlavná postava *Wrestlera* (r. Darren Aranofsky, USA, 2008), ktorú bravúrne stvárnil Mickey Rourke, sa odrazila v úlohe otca vnútorným bojom postavy samého so sebou a vysporiadavaním sa s okolím.

Súčasná situácia autora, plány do budúcnosti.

„Chystám niečo čo bude žánrovo podobné. I keď okolie hovorí, že niečo veselšie, že ja som vlastne veselý človek, ktorý robí smutné filmy... tak uvidím.“

Zuzana Liová momentálne nakrúca príležitostne dokumenty pre cykly RTVS, za jeden dostala nedávno cenu Igric (ocenenie slovenskej filmovej kritiky). Jej ťažiskovou činnosťou je aj vyučovanie scenáristiky na Vysokej škole múzických umení v Bratislave.

Audiovizuálna situácia v krajine.

Majú Slováci radi slovenské filmy?

„To sa hovorí strašne dlho, že Slováci nechodia na slovenské filmy. V zásade je to jedno, či príde sto, alebo desaťtisíc, nie je to veľký počet, oproti piatim miliónom. Ako hovorí môj kameraman, my to tu máme dobré, lebo sa môžeme úplne vykašľať na tie čísla a môžeme robiť autorské veci a osobné filmy. V kvalite sme na dobrej ceste. Kiná sa rušia, to je prvá vec, druhá vec, ak kiná ostali vo väčších mestách, tam sú multiplexy a lístok na film je pomerne drahý pre tých ľudí, väčšinou chodia do kín mladí ľudia. Je to o tom, ako tí Slováci žijú. Tí, ktorých sa zaujímajú je málo. Myslím, že väčšina ľudí to má nastavené tak, že vôbec to nemajú ako súčasť života, film, kino. Film je pre nich film v telke, alebo ten seriál. Neviem ako sa to zmení, či by to zmenila nejaká komerčná komédia Babovřesky.“

Pomerne presné pomenovanie situácie vychádza zo skúseností ľudí z audiovizuálneho prostredia, a čísla a štatistiky to len potvrdzujú.



Česká republika

Pred novembrom 1989 bola kinematografia špecifická tým, že na tento druh umenia platil bezvýhradný štátny monopol, bola plne centralizovaná vo výrobnjej hospodárskej jednotke Československý štátny film, a jej kompetencie nespádali do pôsobnosti ministerstva kultúry. Po revolúcii bolo počiatočné obdobie transformácie spojené aj s optimistickým očakávaním rýchlej a úspešnej zmeny k lepšiemu v rámci celej spoločenskej a ekonomickej šírky.

Transformácia začala po roku 1990 na podnet českých filmárov, ktorí sa združili do zväzu profesií FITES. Na ich podnet vláda následne zrušila Výrobnú hospodársku jednotku Československý štátny film a jeho Ústredné riaditeľstvo. Tým pádom sa zrušila centralizovanosť filmového priemyslu a hľadali sa možnosti nahradenia podporného systému v novej spoločenskej a hlavne trhovej situácii, ktoré by vyhovovalo náročným požiadavkám „najdrahšieho umenia“. V roku 1991 FITES presadil svojho kandidáta na miesto poradcu ministra kultúry pre kinematografiu, okolo ktorého neskôr vzniklo oddelenie a neskôr odbor kinematografie, ktorý mal vyvíjať systém prípravy audiovizuálnej legislatívy. Avšak tento útvar nemal dostatočné právomoci a fungoval neefektívne.

V roku 1991 začali vznikať aj prvé produkčné spoločnosti, ktoré boli schopné zastúpiť celé spektrum prác a služieb v audiovizuálnej oblasti a boli pripravené aj na nové, rozvíjajúce sa technológie. Neskôr to však vyústilo do faktu, že viacero spoločností živilo najmä zákazky na komerčné reklamy, práca pre zahraničie a televízie. Filmová výroba stagnovala. V období rokov 1991–1992 sa štát rozhodol jedno – rázovou finančnou injekciou prispieť aspoň na dokončenie roztočených a rozpracovaných projektov. Nevyhnutnosť vzniku legislatívnej organizácie na podporu domácej filmovej tvorby bola naliehavá. Od roku 1991 sa odohrávala aj tzv. veľká privatizácia, kedy sa štát chcel zbaviť veľkých neprosperujúcich priemyselných podnikov. Ako Československého filmu.

Očakávalo sa, že do hry o záchranu kinematografie vstúpi spoločnosť AB Barrandov (Barrandov Studios), ktorá v roku 1993 získala za výhodných podmienok „veľkej privatizácie“ celé filmové štúdiá, v ktorých sa niekedy natáčalo až 40 československých filmov ročne. Nestalo sa tak. Napriek tomu, že dnes zarába na zahraničných zákazkách, vyrába reklamy a prenajíma obrovské štúdiá.

Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie vznikol na základe zákona č. 241/1992 Sb. Mal prispievať na českú hranú, dokumentárnu aj animovanú tvorbu. Jeho hlavným zdrojom financií je príplatok ku vstupnému za každé premietanie v kine a príjmy z obchodného využitia českých filmov z rokov 1965–1990. Oba tieto zdroje sa však ukázali ako nestabilné, výnos z obchodného využitia nie je veľký (pokryl len niečo cez desatinu nákladov na výrobu filmov). Kritickým bol rok 1992, kedy sa kinách hralo len 9 českých filmov, neskôr si však tieto čísla dokázali udržať štandard 20–30 filmov ročne. Napríklad v roku 2008 bol počet českých filmov v kine pri

celkovo 200 premiérach v počte 45 s podielom divákov 39,56 %, čo znie až neuveriteľne. Po tomto roku sa počet českých premiér zvýšil v roku 2009 až na 45!¹⁴

Nie je to ani tak vznikom fondu ako faktom, že majoritným producentom českého filmu sa stala Česká televízia, čo, dá sa povedať, zabezpečilo kontinuitu v natáčaní.

Všetky snahy by boli márne, ak by český divák neprejavoval o český film záujem. Čo je ojedinelé a výnimočné, keď je v kinách podiel návštevnosti domácich projekcií 20–30 %.

Štátna podpora v číslach sa pohybuje od 79 269 000 Kč v roku 2002 s postupným nárastom do roku 2006 a dramatickým zvýšením podpory v roku 2007 na sumu 245 953 416 a „astronomickým“ súčtom podpory v roku 2008 – 307 261 950 Kč. Neskôr, aj vplyvom krízy, došlo k poklesu dotácií v nasledujúcich rokoch.

Momentálne mám k dispozícii údaj z roku 2011 – kedy štátny fond rozdelil 212 645 879 Kč medzi 154 projektov. Najväčšia časť bola alokovaná na výrobu českých filmov – 51 projektov si rozdelilo 141 900 000 Kč. Skoro 5 mil. sa rozdelilo na tvorbu scenárov a vývoj projektov. Ďalšie podporené projekty sa týkali propagácie českej kinematografie, podporu distribúcie. Ďalších 97 projektov bolo podporených na Odbore médií a audiovizie Ministerstva kultúry ČR v celkovej sume 19 676 000 Kč. Počet divákov a tržby klesli medziročne o 20 %.¹⁵

Štátny fond Českej republiky pre podporu a rozvoj českej kinematografie (ďalej len „SFPRČK“). Orgánom rozhodujúcim o spôsobe a výške čerpania prostriedkov SFPRČK je Rada SFPRČK v počte najviac 13 členov. Fond poskytuje prostriedky z finančných zdrojov pomocou účelových dotácií, pôžičiek alebo návratných finančných výpomocí na:

- tvorbu českého kinematografického diela,
- výrobu českého kinematografického diela,
- distribúciu hodnotného kinematografického diela,
- propagáciu českej kinematografie,
- technický rozvoj a modernizáciu českej kinematografie,
- výrobu, distribúciu a propagáciu kinematografických diel národnostných a etických menších žijúcich na území ČR.

¹⁴ Zdroj: *Koncepcie podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu 2011–2016*. Ministerstvo kultury, listopad 2010. Vid': <<http://www.proculture.cz/knihovna/downloadfile.php?id=586>>.

¹⁵ Vid' DANIELIS, Aleš. Česká kinematografie v roku 2011. *Film.sk* č. 5/2012., s. 46–50

Financovanie SFPRČK vychádza z majetkových účastí fondu, z úrokov pôžičiek, splátok, výnosov verejných zbierok a lotérií organizovaných SFPRČK, podiely z kinematografických diel, dotácií zo štátneho rozpočtu, príplatku k cene vstupného do kina a pod.¹⁶

Najnavštevovanejšie české filmy od roku 1991

Tankový prapor, réžia Vít Olmer, 1991, návštevnosť 2,02 miliónov divákov, tržby 25,9 mil. Kč.

Černí baroni, réžia Zdeněk Sirový, 1992, návštevnosť 1,47 miliónov divákov, tržby 26,4 mil. Kč.

Kolja, réžia Jan Svěrák, 1996, návštevnosť 1,35 miliónov divákov, tržby 45 mil. Kč.

Nasledujú filmy *Vratné láhve* (r. Jan Svěrák, 2006), *Ženy v pokušení* (r. Jiří Vejdělek, 2010), *Tmavomodrý svět* (r. Jan Svěrák, 2001), *Diskopříběh 2* (r. Jaroslav Soukup, 1991), *Kamarád do deště* (r. Jaroslav Soukup, 1988), *Pelíšky* (r. Jan Hřebejk, 1999), desiatku uzatvára *Obecná škola* (r. Jan Svěrák, 1991) s návštevnosťou 1,04 milióna divákov a tržbami 13,1 mil Kč.¹⁷

Českí debutanti v rokoch 2002–2013:

Robert Sedláček – *Pravidla lži* (2006)

Tomáš Bařina – *Bobule* (2008)

Jan Prušinovský – *František je děvkař* (2008)

Benjamin Tuček – *Děvčátko* (2008)

Jaroslav Fuit – *Dvojka* (2009)

Tomáš Mašín – *3 sezóny v pekle* (2009)

Ján Novák – *Klíček* (2009)

Jitka Rudolfová – *Zoufalci* (2009)

Tomáš Řehořek – *Proměny* (2009)

Radim Špaček – *Pouta* (2009)

Petr Ják ml. – *Kájinek* (2010)

Zdeněk Jiráský – *Poupata* (2011)

Petr Oukropec – *Modrý Tygr* (2011)

Tomáš Kučera – *Posledný výkřik* (2012)

¹⁶ Zdroj: <<http://www.mkcr.cz/statni-fondy/statni-fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/>>.

¹⁷ Zdroj: <<http://art.ihned.cz/c1-56354750-prehledne-top-10-nejnavsteovanejsich-ceskych-filmu-a-jejich-trzby#fotogalerie-gf307780-3-1813990>>.

České filmové premiéry v roku 2002

V ďalšom texte sa budeme venovať filmu Petra Marka, ktorý mal premiéru v roku 2002. Teraz si priblížime ostatné premiéry českých filmov, ktoré sa v tom istom roku dostali do kinodistribúcie.

Sústredila som sa na majoritne české produkcie s českými režisérmi, takže vypadli filmy ako *Kruté radosti* (r. Juraj Nvota), *Útek do Budína* (r. Miroslav Luther) a *Hartova Válka*, kde mala Česká republika minoritný produkčný podiel oproti americkej strane.

Film *Únos domov* (r. Ivan Pokorný) označený žánrovo za dobrodružný, sa venuje adaptácii príbehu, ktorý si získal divákov v knižnej podobe. Je to príbeh dospievajúceho Libora, ktorý sa v priebehu niekoľkých minút dostane z prostredia bohatej vrstvy do situácie, kde musí bojovať o holý život.

Smradi (r. Zdeněk Tyc) sú drámou o manželoch, ktorý sa presťahovali na dedinu, a hľadajú rovnováhu popri bojoch s dedinčanmi a prírodou.

Pozoruhodným prípadom je poviedkový film *Radhošť*. Tri krátke filmy predstavujúce vtedy najmladšiu generáciu českých režisérov. Prvá poviedka *Zahrádka ráje* (r. Bohdan Sláma) rozpráva love story z nádraží. Nasleduje film režiséra Pavla Göbla *Otvorená krajina slobodného muža*, čo je prázdninový príbeh študenta, ktorý musí ostať na brigáde u podivného dedinčana. Tomáš Doruška spracoval poviedku *Radhošť*, ktorá líči návštevu pragmatického svokra na Valašsku. Trojicu poviedok spojuje rozprávačská poetika a záujem o nevšedné prostredia a hrdinov. Pomysleným mottom je, že všetko čo hľadáme máme vlastne pred očami (doma).

Poviedkový film *Radhošť* je dôležitý v kontexte mojej práce, pretože režiséri sú Marekovi súčasníci. Debutovali zaručeným spôsobom, ktorý tak trochu kopíruje spôsob, akým začínali tvorcovia za minulého režimu, napríklad reprezentanti československej novej vlny. Najmenej riskantný spôsob (vtedy ideologicky, dnes produkčne) je spojiť viacero mien a urobiť poviedkový film. Tento žáner sa vo všeobecnosti teší veľkej diváckej obľube (napr. *Paríž, milujem ťa* z najčerstvejších).

Režisér Bohdán Sláma (nar. 1967) natočil v nasledujúcich rokoch tri celovečerné hrané filmy: *Šťěstí* (2005), *Venkovský učitel* (2007), a v roku 2012 *Čtyři slunce*. Najmä *Šťěstí* zaznamenalo úspech nielen doma, ale i v zahraničí na festivaloch v San Sebastian, Aténach či Montreale.

Pavel Göbl (nar. 1967) sa sústredil na televíznu tvorbu. *Natočil neskôr komédiu Ještě žiju s věšákem, plácačkou a čepicí*. V roku 2013 prichádza do kín rozprávka *Kovář z Podlesí*. Prešiel teda rôznymi experimentmi so žánrami, tentokrát to skúša s rozprávkou.

Tomáš Doruška od filmu *Radhošť* nič nenatočil, je pedagógom na katedre strihovej skladby FAMU.

Rok ďábla (r. Petr Zelenka) je filmom nevídaným a výnimočným svojou osobnou zainteresovanosťou. Dej filmu sa odohráva od roku 1992 po rok 2000. Dokumentuje život a kariéru Jaromíra Nohavicu. Zelenka bol v roku 2002 režisér s mnohými skúsenosťami a filmu prospelo vydarené prelínanie žánrov, reálneho sveta a mystiky.

Ďalším filmom, ktorý v daný rok vyšiel, je komédia Alice Nellis *Výlet*, ktorá je tak trochu rodinným road movie, kde sa dve autá plné rodinných príslušníkov vyberajú na cestu, kde pochopia, že ak nevyriešia minulosť, nepohnú sa z miesta.

Perníková věž skúseného herca a režiséra Milana Šteindlera je výpoveďou o jeho pohľade na vtedajšiu mládež. Dráma plná drog, hudby a napätia.

Scenárista Benjamin Tuček v roku 2002 natočil jeho (zatiaľ) jediný celovečerný hraný film *Děvčátko*, ktorý rozpráva zhustený milostný príbeh 17 ročnej Emy, ktorej sa za krátky čas pripletú do cesty rôzni muži. Na pozadí hľadá lásku i jej matka. S Dorotou Nvotovou, ktorá je obsadená do hlavnej úlohy.

Česká republika sa mohla v roku 2002 hrdiť mnohými domácimi filmovými premiérami. Rada by som Petrovu Markovu *Lásku shora* s niečím priamo porovnala, ale bolo by to zbytočné. Vystúpil svojou distribučnou premiérou z „nezávislého“ prostredia.

Láska shora (2002)

Scenár, réžia: Petr Marek

Produkcia: Petr Marek – Unarfilm, Petr Oukropec – Negativ

Podpora: Státní fond na podporu české kinematografie

„Láska shora je portrétom rozvíjajúcim sa v čase a hranom filme.“ alebo „Je to prechádzka po cestách mysli, uvažujúca o doprave medzi mestami a komunikácii medzi ľuďmi. Je to portrét dvoch žijúcich bytostí a sveta okolo nich v nečakanej situácii – hranom filme! Je to poetická komédia

o ceste Prokopa a Magdalény za zatmením Slnka.“ – uvádzejú propagačné materiály k filmu.¹⁸ Po vzhliadnutí by som charakteristiku upravila na „rozpínajúci sa v čase a hranom filme“, a viem si predstaviť ako film mohol šokovať bežného diváka už len vyvolaním strachu z neznámeho prostredia otvoreného filmového priestoru, ktorý Marek vytvoril.

Obraz zaskočí formálne, v dnešnej dobe neštandardný formát 4:3 (v súčasnej kinodistribúcii skôr výnimočný), točený na 16 mm filmovú surovinu. Tlesknutím – klapkou muža pred kamerou, ktorý sa následne predstavuje ako Prokop a vraví (ne)vtip o Fantomasovi sa film začína. Hudba začína zostra, rytmická melódia hrá do kroku/behu Prokopovi, ktorého kamera prenasleduje. Sledujeme ručnú, roztrasenú, dokumentárnu kameru, ktorá sprevádza skoro celým filmom. Ocitáme sa na stanici, kde záber ich stretnutia je niekoľkokrát opakovaný už využitým spôsobom tlesknutia herca pred kamerou (to vytvára dojem, že nie sú profesionálni herci, a ani za kamerou nestojí obrovský štáb, ktorý vytvára malý výsek umelej reality pred objektívom, ale je jasné, ako sa Marek správa k reálnemu priestoru – snaží sa ho citlivo vnímať ako celok). V expozícii nedostávame informácie o ich sociálnom či psychologickom zaradení. Tie sa neobjavia skoro vôbec, zbytočne by film psychologizovali.

Použité sú zrýchlené zábery trojice okolo vlakov (groteskný efekt), zvukové asynchrónny, kakofónia, dokonca i komentár (herci miestami komentujú i sami seba a svoje herecké výkony). Strih používa lineárny, paralelný a taktiež asociatívny (ktorý sa môže miestami zdať až násilne pridaný).

Vzťah dvoch hlavných protagonistov – Majdy a Prokopa sa vyvíja na pozadí dopravných metafor skrz štyri ročné obdobia, ktoré sú oddelené medzitulkami. Film je plný improvizovaných etúd (nenazývam to sekvencie, pretože neposúvajú dej, viac od neho odbočujú, ako ho dopĺňajú).

„Proč se furt něco někam přenáší, když vy to všechno mělo všude být?!“ – pýta sa vo filme Magda. Každý niekam za niečím uteká, niekomu niečo dať, niečo si vziať. Niečo niekomu povedať, niečo počuť. Niekam utekať. Kam? S kým? Za kým?

Na samom konci sa objavuje motív straty zvuku filmu. Titulok „Ztratili jsme zvuk.“ – prišli sme o schopnosť spoločnej komunikácie.

Niekedy sa počas sledovania *Lásky shora* zdá, že režisér stavia a rúca obrazy podľa ľúbosti, z rozmaru. Dáva otázky, nedáva a odpovede a naopak. Myslím si však, že citlivý pozorovateľ vycíti, že sú mierené priamo na neho a Marek mu necháva priestor na premýšľanie. Najviac ma na filme zaujala jeho ľahkosť a hravosť. Bezprostredná radosť striedaná otupenosťou každodennosti,

¹⁸ Vid' <<http://www.unarclub.cz/LASKA.html>>.

snahami sa z nej vymaniť ale aj krátke momenty depresie. Film vznikol v „domácich“ podmienkach (herci a štáb sú Markovi kamaráti, točili sa na kameru navzájom, a sám režisér si vo filme nielen zahral, bol aj hlavným kameramanom, strihačom, skladal hudbu). Často je preto zaradovaný k amatérskym filmom, k spôsobu točenia označovanému ako „home video“. Snaha o definície a škatuľkovanie je v Markovom prípade zbytočná, pravdepodobne netočil Lásku shora pre „zalíbení“ divákov a kritiky, ale z vlastných pohnútok (vysvetľuje v priloženom rozhovore).

Profil: Petr Marek

Petr Marek začal svoje filmy natáčať na konci 80-tych rokov pod hlavičkou spoločnosti Unarfilm. Na väčšine svojich krátkych (okolo 30 titulov – najkratší má 9 sekúnd) a siedmych dlhometrážnych filmov (najdlhší má štyri hodiny) spolupracoval s Jiřím J. K. Nebeským.

Najvýraznejšie sa ich filmový štýl prejavil v „montážni psychoanalytické detektivce“ *Bajesta Gumbrina* (1994) a „metaforické klauniádě o ztrátě a hledání víry“ *Petra* (1996). K oceňovaným snímkam patrí aj *Všetchno na Mars!* (1997). Film *Dříve, než...* (1997) je súčasťou kolekcie „Český experimentální film“ Národného filmového archívu Českej republiky. Spoločne s Vítom Janečkom natočili pre Českú televíziu dokument o karlovarskom festivale v roku 1997 *V centru filmu (v teple domova)*. V roku 2001 sa podieľal ako druhý kameraman na filme Jana Němca *Noční hovory s matkou* a účinkoval ako herec a hudobník vo filme J. Gogoly ml. *Národ sobě*.

V roku 2002 natočil celovečerný debut *Láska shora* v koprodukcii Negativ s. r. o. a Unarfilmu. O tri roky neskôr uviedol svoj druhý film – *Nebýt dnešní* (2005), kombinujúci tému odvykania z drogových závislostí a prvky sci-fi. Vo svojom treťom filme *Nic proti ničemu* (2011) sa opäť pohráva s určitými rysmi typickými pre generáciu dnešných tridsiatnikov. Odporované aktuálne spoločenské fenomény zasadzuje do žánrovo a štýlovo priznaných kontextov, ktoré dávajú filmu špecifický rukopis.

Petr Marek, ako člen hudobnej skupiny MIDI LIDI vytvoril hudbu k filmom Marka Najbrta *Mistři* (2004) a *Protektor* (2009, Český Lev za najlepšiu hudbu), ďalej k filmom Český mír Víta Klusáka a Filipa Remundu a *Heart Beat 3D* Jana Němce. Je tiež divadelným hercom a členom niekoľkých súborov (Studio Ypsilon, VOSTO5, Radio Ivo, Dekadentní divadlo Beruška, LÁHOR/Soundsystem). Podieľal sa na relácii Českej televízie *Hotel Insomnia*. Pracoval ako filmový dramaturg v pražskom Roxi a pôsobí na katedre réžie FAMU. Momentálne pracuje na dokumente pre česko-slovenský cyklus *Colnica/Celnice*.

V roku 1999 absolvoval na Katedre filmovej vedy Filozofickej fakulty UK v Prahe diplomovou prácou *Mechanika paměti filmového média (a paměť ve filmu)*. Jeho teoretické a kritické texty sa objavujú v periodikách ako *Film a doba*, *Cinepur*, *Illuminace*, *Kino/Ikon*, *Lidové noviny*, *Tamto a Instinkt*.¹⁹

Rozhovor: Petr Marek

Inšpirácia – námet – scenár. Cesta k ďalším verziám.

Ako vznikal námet?

„Námet bol o konkrétnych ľuďoch. Z môjho pohľadu je to portrét a až druhého pohľadu je to hraný film. Je to príbeh o tom, čo by títo reálni ľudia mohli zažiť v hranom filme, respektíve v hre na hraný film. Potom som sa rozhodol hľadať prostriedok na zobrazenie pre zákruty medziľudskej komunikácie, kde som použil dopravné metafory, že sa to celé točí okolo aut, chodenia, jazdenia – čo sú spôsoby zobrazenia začlenená jedinca do spoločnosti. Agnes Varda – Bez strechy a bez zákona bol pre mňa inšpiračným filmom.“

Petr Marek sa rozhodol portrétovať svojich dvoch kamarátov na 8mm kameru a využil všetky svoje nadobudnuté vedomosti. Točil na „osmičku“ už od svojich ôsmich rokov, neskôr objavil čaro videokamier, kde sa snažil naplno využiť všetky trikové možnosti. Keď nakrútil *Lásku shora*, mal za sebou už mnohé skúsenosti.

„Tretinu filmu som mal už nejako v hlave, ale napríklad dialógy neboli napísané žiadne. Scenár nikdy nemal písanú podobu, získal ju až neskôr, keď sme ho potrebovali pre grantovú komisiu. Celkovo je vo filme 90 percent reálu, a 10 percent scenáristického násilia vo väčšine scén, tí herci nevedeli čo hrajú, ja som ich viedol až bábkovo.“

Zaujímala ma miera premyslenosti a improvizácie. Petr Marek sa držal svojej koncepcie o komunikácii a zblížovaní ľudí inšpirovaný reálnymi ľuďmi, aj sa nimi nechal viesť – aj s nimi narábal ak s bábkami. Na všetko toto treba extra zdatne vybaveného režiséra v znalosti o používaní formálnych vyjadrovacích prostriedkov filmu.

Vplyv workshopov, konzultantov, dramaturgov.

Zaujímalo ma, či vyhľadal dramaturga.

„Bol som si ním sám. Ak nemáte kontrolu dramaturga, môžete sa sám zacykliť do svojich predstáv.“

¹⁹ Zdroj: <<http://zivotopis.osobnosti.cz/petr-marek.php>>.

Napriek tomu, že si je všetkého vedomý, dramaturga nevyhľadal. Možno sa bál, že by sa vytratila intimita medzi ním a jeho objektmi, ktoré natáčal.

Viem, že Petr Marek robí tzv. No Budget filmy (t.j. filmy bez rozpočtu, zadarmo). Opýtala som sa na jeho názor na štátom podporovanú kinematografiu a granty.

„Nemám proti nim nič, ale príde mi to vždy divné, keď sa niekto automaticky dožaduje štátnej podpory, myslím, že umenie má právo byť podporované, ale nemá na to nárok.

Ak to ľudí baví, mali by to robiť aj zadarmo – mne to príde normálne, je to hobby, zároveň aj „spoločenská nutnosť“, ale ten nárok tam nie je. Niekedy nerozumiem tomu, keď niekto povie, že pre tento film ešte nie sú finančné podmienky. Väčšina vecí, pokiaľ tam nie sú extrémne deje, ale normálni ľudia spolu hovoria v normálnom prostredí, tak taký film sa dá natočiť úplne zadarmo a za tri dni. Možno nejakú malú sumu by som si vzal, ale osobne by som sa hanbil za nejakú blbosť pýtať 5 000 000 Kč grantu.“

Za tento názor je režisér označovaný za „nepriateľa grantov“. Má však natočených mnoho filmov presne podľa svojej predstavy s dostupnými prostriedkami, preto to možno vzniklo. Väčšina ostatných tvorcov s ním nesúhlasí, ale istotne ich to núti zamyslieť sa. Hobby a profesia sú dve rozdielne veci. Film je odrazom spoločnosti, audiovizuálnym odkazom z nášho priestoru, ktorý smeruje aj do zahraničia. Stal sa komunikačným prostriedkom – tenkým spojením v Európskom priestore. A keďže film nie je atraktívny podnikateľský priestor, a nezarobí si na seba z rôznych dôvodov, je nevyhnutné ho podporovať. Petr Marek mal očividne od malička doma podporu vo všetkom, čo robil, a dovolilo mu to pozrieť sa na kinematografiu inými, slobodnými očami.

Režijná skúsenosť (práca v teame, s hercami).

Režijná skúsenosť nebola pre neho novou skúsenosťou.

„Nemám žiadny program, či systém podľa ktorého točím, ale som naformátovaný z detstva a puberty, od mala som natáčal home video, kde som objavil jeho krásy. Napr. nesynchronnosť obrazu a zvuku. Som dieťa VHSky, mám rád roztrasenú kameru.

Pre mňa je priateľstvo a porozumenie vždy hýbateľ nasledujúceho diania. Vždy je u mňa najprv parita ľudí s ktorými chcem spolupracovať a až potom ten priebeh a výsledok.“

Nebola pre neho úplná sloboda limitujúca? Zdá sa to všetko idealistické, zobrať kameru a partiu kamarátov a ísť točiť...

„Je to obmedzujúce len produkčne, pretože ak všetko robíte sám, máte viac stresu a robíte viac chýb. Limity si nesiem len sám v sebe, myslím, že všetko sa dá. Ak chcem záber z lietadla, prehovorím niekoho na malom letisku a mám pohľad z lietadla.“

Skúsenosť s produkciou, koprodukciami.

„Pri produkcii ide len o to, či stretnete dostatočne slobodomyselného a veľkorysého producenta. Producent Čestmír Kopecký mi minule povedal, že jeho vlastne nezaujíma scenár – ale či chce pracovať s tými ľuďmi, alebo nie.“

Tu vidieť úzkosť kinematografického priestoru, kde každý každého pozná. Pre debutanta teda nebude ľahké sa do povedomia, napríklad takého pána Kopeckého, dostať.

„Robím nezávislé filmy v tom duchu, že pokiaľ sa mi ten film, ktorý robím na kolene, nepodarí, nič ma nedonúti ho uviesť. Akurát moje ego, čo môže byť niekedy horšie ako producent. To je pre mňa najzásadnejšie.“

Tu je bod, kde si zrazu Petr Marek uvedomil, že aj jeho najnovší film *Nic proti ničemu* točil už s myšlienkou jeho uvedenia do kín.

„Pravdou je, že jeden film sa napíše, druhý natočí a tretí zostrihá. Mám rád ten moment, keď sa nejako zamýšľaný obraz použije úplne inak, ak sa z neho vytiahne iný kontext, strihom, alebo komentárom, ako bol zamýšľaný pôvodne.“

Filmár-experimentátor tvrdí, že strižňa je jeho najväčšia hračka. Rád sa inšpiruje chybami, ktoré vo filme nájde a nechá sa nimi viesť k novým výrazom. Dôkaz jeho širokej výbavy, čo sa filmového jazyka týka.

„Trochu sa bojím veľkej produkcie, ale išiel by som do toho. Môže sa tam stratiť nejaká intimita, ale myslím, že si tam človek zvykne a musí si ju vytvoriť sám. Ja s tým síce nemám problém, ale zároveň sa bojím peňazí, i keď to je povrchný strach, pretože aj integritu si človek musí postrážiť v sebe.“

Objav internetu bol pre mňa zásadný. Točiť film o divných ľuďoch skoro nemá cenu, pretože na tom YouTube ich vidíte toľko, že už je to nový druh kina a mne to celkom vyhovuje. Pre mňa bol internet tiež impulz trochu pracovať na self-promu. Do kina na Lásku shora prišlo 5000 ľudí, na YouTube to videlo ďalších 250 000. To, že človek pracuje na svojich internetových stránkach, stalo sa to tak trochu nadstavbou mojej tvorivej činnosti.“

Petr Marek sleduje trendy v masmédiách, snaží sa byť pripravený. Vo všetkom hľadá nové cesty, ktoré by sa dali využiť. Tým, že nie je viazaný produkčnou spoločnosťou, či zmluvou s televíziou, a je 100 % vlastníkom svojich diel, môže ich k ľuďom priniesť aj inou cestou ako sú kiná, či DVD predajom.

Čo by dnes poradil filmárom, ktorí sa chcú dostať do povedomia?

„Ja by som dnes dal aspoň malé peniaze do reklamy, aby sa aspoň o tom trochu vedelo. Možno by sa o tom vedelo aj tak najviac z facebooku a bolo by to lepšie ako reklama.

Ak debutant chce byť neslobodný môže debutovať aj v Českej televízii, ale aj tam sa samozrejme môže diať niečo slobodného. Musí mať človek šťastie na televízneho dramaturga a producenta. A musí byť splnené kritérium, aby to bolo pre ľudí medzi 50–80, ktorí sledujú televíziu dominantne. Ak vám vyhovuje toto kritérium, ste v pohode.“

Treba dodať aj fakt, že televízia bude mať na vaše dielo napríklad dlhoročné bezplatné vysielacie právo (reprodukovaná skutočnosť so spoluprácou s RTVS), alebo bude tvorcu obmedzovať produkčne. Na druhej strane, bez ČT, ktorá je silným koproducentom v regióne by väčšina filmov ani nevzniklo. Je to silný pilier.

Kritická reflexia a vplyv kritiky na postoje do budúca, festivaly, situácia po premiére.

„Človek vie, za tie roky, ktorý český kritik je súdny a ktorý je hlúpy. Stalo sa mi, že aj od hlúpych kritikov som sa poučil. Ja strašne rád čítam rozборы čohokoľvek, pretože som analytický typ. Všetky moje filmy mali vyhranený kritický ohlas. Napríklad kritika od Mirky Spáčilovej, pri tom ju považujem za neodborníka a neznalca filmu, ona napísala veci, z ktorých som si niečo vzal, čo ma prekvapilo. Niektorí českí kritici ani nevedia o podaktorých filmoch, že vôbec existujú a majú preto úzky horizont.“

Bez toho, aby si dával servítku pred ústa, Petr Marek pomenováva subjektívne odpozorované fakty o stave kritiky a jej kvalifikovanosti. Jej pozorovanie je pre neho tiež „projektom“. Keďže filmovú vedu sám vyštudoval na Karlovej univerzite v Prahe.

Myslíte pri tvorbe i pragmaticky na vkus masového publika?

„Ak by som sa chcel zviditeľniť, urobil by som iný film ako je Láska shora. Ak by som chcel urobiť promo, urobil by som film, ktorý by aspoň „šliapal“. Ja mám skôr rád, keď zaujímavosť vyplýva z podstaty vecí, ktoré sú sami o sebe neatraktívny.“

Vzory a dohľadateľnosť ich vplyvu.

„Film, ktorý ma v živote dosť naformátoval, je Taking Off od Miloša Forma. Jeho montážne princípy podvedome používam a niektoré motívy odtiaľ sú aj v Láske shora. A Agnes Varda – Bez strechy a bez zákona.“

Formanov prvý film natočený v Amerike. Dokumentárne zábery, asociatívny strih a prirodzené dialógy. Ako montážny princíp možno označiť aj ostrý strih, či nesúrodosť zvukovej a obrazovej zložky pri prestrihoch. Film *Bez strechy a bez zákona* je veľmi realisticky natočené road movie. Hlavná postava putujúca, potácajúca sa, idúca, stopujúca a stretávajúca rôznych ľudí, Petra

Marka určite inšpirovala. Pri pohľade na hrdinku sa mi hneď vybavila Magdalena. Film však nie je plný formálnych experimentov, ako *Láska shora*. Je natočený stroho, až civilne. Mnohé spoločné body s distribučným debutom režiséra sú však badateľné.

„Od 14 rokov ma ovplyvňuje Věra Chytilová, tak som vtedy chytil do rúk kameru a začal som natáčať jablká, akoby to robila ona. Inšpiratívna je pre mňa aj nová vlna: Godard, Resnais, Rivette a Rohmer. Truffaut, ten tam trochu zaostáva.“

Francúzska nová vlna sa vyznačovala používaním inovatívnych postupov, kde autori filmovali s malým rozpočtom, museli improvizovať s technikou, využívali dokumentárne postupy, **nabúravali** klasické princípy kinematografického rozprávania príbehu, hrali sa so zvukovou a obrazovou zložkou, ktorá mala často zástupnú úlohu rozprávača príbehu. Vôbec ma teda neprekvapilo, keď začal Petr Marek menovať svoje kinematografické vzory.

Súčasná situácia autora, plány do budúcnosti.

Petr Marek sa stal rešpektovaným tvorcom v Česko–Slovenskom prostredí, pracuje na projektoch pre televíziu, ktoré ho momentálne podľa jeho slov odvádza od vlastných projektov. Venuje sa kapele MIDI LIDI a hudbu tvorí aj pod pseudonymom Muzikant Králíček. Stabilný príjem mu zabezpečuje vyučovanie na pražskej FAMU.

Audiovizuálna situácia v krajine.

Má český divák rád český film?

„Myslím, že áno“.

Ľudia v Českej republike radi chodia na zaručené filmy režisérov a režisérok, u ktorých vedia, čo môžu očakávať. Preto azda producent Čestmír Kopecký Marekovi povedal, že spolupracuje výhradne s „menami“. Opýtala som sa, či je problém sa medzi tie mená podľa neho dostať, a akým spôsobom.

„Nie je to problém, ani pre ne-absolventa filmovej vysokej školy. Ako som povedal, filmy sa dajú natočiť takmer zadarmo. Ale samozrejme, čo je dôležité je reklama. Dnes to funguje tak, že niekto vyhlási toto je nový český film, urobí tlačovku, premietanie a distribuuje si to na DVD.“

Zaujímavý pohľad tvorcu, ktorý natáča filmy nezávisle. Je tu teda i cesta, ak máte čas, chuť, priateľov a dostatok vedomostí i zručností natočiť si film na dnes kvalitnú a cenovo dostupnú techniku. Doma ho postrihať a ušetrené peniaze investovať do reklamy a zviditeľnenia sa. Dvere ku grantom a producentom budú zaiste otvorenejšie.



Maďarsko

Systém pôvodnej filmovej výroby v Maďarsku počas socializmu zabezpečovali tvorivé skupiny, tzv. štúdiá. Tie samé rozhodovali o tom, čo bude kto točiť. Štátnym filmovým podnikom bol MAFILM, jediné a najväčšie filmové štúdio.

Existovali štyri filmové štúdiá: Hunnia, Budapest, Objektív, Dialóg a štúdio experimentálneho filmu Béla Balázsa. Tieto štúdiá sa v roku 1987 oddelila od MAFILM-u. Nič radikálne sa (okrem vzniku niekoľkých novo vzniknutých filmových dielní) nezmenilo.

Až po roku 1989, keď sa systém podpory z báze filmových štúdií zmenil na systém producentný. V roku 1991 vznikla jediná inštitúcia, ktorá komplexne podporovala štátnu kinematografiu, Nadácia pre maďarskú kinematografiu – MMA (Magyar Mozókép Alapítvány). Jej činnosť sa týkala výroby, distribúcie, podpory kín, výskumu a podpory filmového vzdelávania.

Systém filmovej podpory tak trochu kopíroval model zo socializmu, kde MMA rozdeľovala balíky peňazí pre jednotlivé štúdiá a dielne, ktoré predložili svoj dramaturgický plán a po schválení sa už potom vnútorne v každom štúdiu dohodlo, ktorý projekt za získané peniaze budú realizovať.

Tento systém bol však zastaraný, čo vadilo najmä mladým a začínajúcim tvorcom, pretože peniaze dostávali stále tí istí ľudia dookola. Zmenilo sa to v polovici 90-tych rokov, kde sa o peniaze dalo uchádzať v MMA len s konkrétnym filmovým projektom, čo v konečnom dôsledku ovplyvnilo samotnú filmovú výrobu. Zmena otvorila cestu novým, nezávislým produkčným spoločnostiam a namiesto tvorivých skupín dostali zrazu šancu producenti.

Podpora však nebola dostatočná, preto bolo pozitívom, keď sa Maďarsko pripojilo k programu MEDIA a EURIMAGES, kde sa otvorili možnosti internacionálnej koprodukcie. Tým sa do filmovej produkcie zapojili aj investičné spoločnosti.

Veľkou podporou filmovej tvorby by mala byť v krajine aj verejnoprávna televízia. V Maďarsku sa však MTV (Magyar Televízió) zmietala sama vo finančných problémoch, takže podporovala filmy koprodukčne len veľmi sporadicky. Celoštátne televízie vznikali v Maďarsku až v roku 1997. Podľa zákona mali odvádzať časť zisku z reklamy na podporu maďarského filmu, avšak nepresnosťami v znení zákona ho obchádzali.

MMA sa na konci 90-tych rokov zmenila na Verejnú nadáciu pre kinematografiu (Magyar Mozgókép Kozalapítvány). V roku 1997 vznikla aj Rada pre rozhlasové a televízne vysielanie, ktorá sa stala dozorným orgánom.

Na prelome tisícročí sa sformoval nový, veľmi potrebný systém inštitúcií na financovanie maďarskej kinematografie. 1998-2002 sa počas vlády konzervatívcov odohrali ostré boje medzi vládou a filmármi, ktoré vytvorili patovú situáciu pre realizáciu akejkoľvek reformy.

Až rok 2004 priniesol prvý zákon o kinematografii, kde najdôležitejším bodom v ňom bol systém investícií a daňových úľav v oblasti filmu. Bolo to nevyhnutné, pretože filmová výroba bola úplne paralyzovaná a konkurencia schopnosť maďarských filmov v rámci strenej Európy veľmi nízka. Centrom filmovej výroby v strednej Európe bola Praha. Maďarsko až do prijatia zákona o kinematografii zaostávalo.

V nasledujúcich rokoch po prijatí vzniklo v okolí Budapešti niekoľko solídnych štúdiových komplexov. Napr. Korda Studios, Stern Film Studio, Pomáz, Raleigh Studios, Rákospalota. Majitelia boli domáci, alebo zahraniční investori.

Zatiaľ MAFILM a Filmové laboratóriá prešli (zadarmo) do vlastníctva Verejnej nadácie pre maďarskú kinematografiu. Tu vidím istú podobnosť s vývojom na Slovensku.

Nadácia uverila sľubom vlády a poskytovala žiadostiam väčší objem peňazí, ako boli schopní poskytnúť. Dostali prísľub od Ministerstva kultúry, že môžu používať peniaze z bankových úverov a tým môžu prisľúbiť podporu filmov na ďalší rok. Samozrejme takáto debetná situácia nemohla dopadnúť inak, ako katastrofálnym zadlžením (niekoľko desiatok milión eur), a otrasením postavenia Verejnej nadácie pre maďarskú kinematografiu. Konzervatívci, ktorí vyhrali voľby v roku 2010 rozhodli o jej likvidácii.

Od roku 2010 sa systém zmenil od základov. Na podporu celovečerných hraných, dokumentárnych i animovaných filmov vznikla nová inštitúcia: Maďarský národný filmový fond. Riskovať peniaze zo štátneho rozpočtu sa už neodvažujú, preto 80 % z rozpočtu fondu pochádza z činnosti lotérií, čo je vysoká suma. Podpora ostatnej kinematografie sa sústreďuje okolo Národného kultúrneho fondu, čo sa ukazuje ako chyba, pretože za obdobie, ktoré zaštiťuje ostatnú kinematografickú pôsobnosť zaniklo mnoho odborných časopisov, festivalov a kín.

Od Maďarského Filmového fondu môžete žiadať peniaze na: vývoj scenára, filmov, pre-produkcia alebo marketing (distribúcia) a pre špeciálnu, individuálnu podporu (výskum, tréning, účasť filmu na filmových udalostiach a festivaloch). Momentálne je optimálne číslo ohľadom podpory výroby celovečerných hraných filmov 8-10 ročne.²⁰

²⁰Zdroj: VARGA, Balázs. Vzestupy, pády a čas dlhů. Posledních dvacet let maďarské kinematografie. *Cinepur* 85, 2013, č. 1-2, s. 82-84.

Výzvy na podanie žiadostí sa uskutočňujú priebežne. Žiadateľ môže byť spoločnosť, alebo fyzická osoba, ktoré sú registrované v Maďarsku alebo Európe so sídlom v Maďarsku a disponujú potrebnými referenciami. Referencie znamenajú aspoň jeden odpremierovaný film v maďarskom kine (hraný film, dokumentárny alebo animovaný), aspoň jeden film pozvaný na medzinárodný festival „A“ typu v súťaži, alebo inej sekcii.

Debutanti nemajú nárok požiadať o grant bez producenta, ktorý potrebné referencie má. Študenti produkcie navštevujúci štátne školy, filmové vysoké školy získavajú referencie svojimi diplomovými filmami.

Po vyplnení a odovzdaní potrebných dokumentov sa Maďarský filmový fond mailom ozve s odpoveďou do šesťdesiatich dní.

Medzinárodnou divíziou fondu je Magyar Filmunió, ktorý nadväzuje kontakty v rámci koprodukcí a zastupuje maďarský film pre program Eurimages a Media Desk.

Maďarská kinematografia sa nachádza v procese prerodu. Rán a dlhov z minulosti je dosť. Od roku 2010 sa prakticky zastavila výroba filmov, všetko sa pohýna rozvážne, pomaly. Generácia mladých debutantov, bude mať, dúfajme, vo fonde dvere otvorené, ako je to u poľských susedov.

Situácia v Maďarsku v roku 2011 v číslach:

Populácia: 9,96 miliónov

Počet vyrobených celovečerných filmov: 8

Počet vyrobených dokumentov: viac ako 200

Počet koprodukcí: 4

Podiel maď. filmov na trhu: 3,5

Premietania maďarských filmov: 395 v 173 kinách²¹

Situácia s maďarskými debutantmi bola zložitá kvôli prerodu systému, takže od roku 2010 podnes vzniklo málo celovečerných hraných debutov.

²¹Zdroj:<<http://www.efp-online.com/en/members/290/Hungary/Magyar-Filmuni--International-Division-of-the-Hungarian-Nation>>.

Maďarské filmy v roku 2008

V Maďarsku sa v roku 2008 vyrobilo niekoľko medzinárodných koprodukcí, ako napríklad *Imigranti* režiséra Gabora Csupo-a, ktorý dnes žije v Hollywoode a preslávil sa animátorskými schopnosťami. Je spoluautorom seriálu *The Simpsons* a režisér filmu *Most do zeme Terabitia*. V ten istý rok sa mu podarilo natočiť ďalšiu koprodukčnú snímku (HU, GB, FR) *Kliatba Mesačného údolia*.

Delta režiséra Kornéla Mundruczó je príbehom o tichom mladíkovi, ktorý sa vracia na dedinu, ktorá žije odrezaná od sveta. Tu sa zblíži so svojou sestrou viac, ako je morálne povolené. Minimalisticky natočená dráma. Režisér, podobne ako Gigor, vyštudoval herectvo a potom filmovú réžiu. Debutoval v roku 2002 filmom *Šťastné dni (Szép napok)*, film *Johanna* (2005) bol uvedený v Cannes.

Krisztina Goda uvidela v roku 2008 film *Chameleón (Kaméleon)* o dvoch priateľoch, ktorí sú podvodníci. Režisérka je skúsenou filmárkou, ktorá študovala film v Británii a USA. Jej najznámejším filmom je *Sloboda (Szabadság Szerelem)*, ktorý uvidela v roku 2006 a o produkciu sa staral terajší riaditeľ maďarského Filmového Inštitútu a hollywoodsky „veterán“ Andrew Vajna.

Film *Bahrtalo! (Veľa šťastia!)* režiséra Roberta Lakatosa je hraným dokumentom o dvojici cestujúcej po Európe. Róm Lali a plešatý gadža Lori zažívajú rôzne dobrodružstvá. Film popisuje stret medzi spontánnym Východom a zdržanlivým Západom. Je to zatiaľ režisérova prvá hraná snímka. Sústredí sa na natáčanie dokumentov.

Film *Vyšetrovateľ* bol určite najviditeľnejší spoločne s *Barthalo!*, *Chameleónom* a *Deltou*. Nič viac sa v maďarskej majoritnej produkcii v roku 2008 nenatočilo. Tematicky ako kriminálny príbeh s prvkami čiernej komédie musel vynikať a rezonovať. O tom svedčí aj jeho medzinárodný úspech.

Vyšetrovateľ (A Nyomozó, 2008)

Scenár, réžia: Attila Gigor

Produkcia: KMH Film

Koproducenti: Martin Persson, Anagram production, Tomas Eskilsson, Film Väst, Macdara Kellehor, Fastnet Films, Irish film board, Muhi Andrés

„Agatha Christie, Lynch, Kaurismäki a antická dráma“ – charakterizovala som si sama videný film mladého režiséra Attilu Grigora, ktorý je bohatý na obrazy, situácie, zápletky, humor i napätie. Počas neho sa dokonca jeho tvar prehupne skrz niekoľko žánrov, neminie ho ani atmosféra noiru (i

keď v sparodovanej forme). Najprv sledujeme drámu, potom triler a na koniec klasickú kriminálku. Celý je však previazaný sarkazmom a čiernym humorom. Vyšetrovateľ je premyslenou filmovou hrou, kde sa dajú nájsť i rôzne odkazy na filmy, drámy, postavy.

Scenár je premyslený, každá situácia je vystavaná a nechýba v nej humor a prekvapenie. Zakaždým, keď sa vyskytne situácia, v ktorej si divák začne hovieť, že podľa šablóny, ktorú má v hlave sa má stať toto, či ono, niečo nečakané nastane. Každý motív je dotiahnutý, i ten najextravagantnejší.

Hlavnou postavou je 37-ročný asociálny sarkastický patológov asistent Tibor Malkáv, ktorý nesie charakter antihrdinu (náznaky z hard-boiled krimi). Má problém s vyjadrovaním emócií, Karurismäkkiho romance vyzerajú popri jeho (ne)vzťahu s Edit ako horúce latinské telenovely. Nepoznal svojho otca, žije sám v garsónke a jeho matka umiera na rakovinu v nemocnici pár poschodí nad jeho pracoviskom. Tiborov vzťah k matke však osciluje medzi nenávisťou a láskou, no chce bojovať za jej záchranu.

Rutinné zábery práce patológa s mladou ženou, pripomínajú zo začiatku milostný akt: Tibor ju vyzlieka (záberovo padá oblečenie na zem ako pri milovaní), váži jej orgány, zašívá ju a na konci jej robí posmrtný make-up. Celé sa to odohráva v starej pitevni, asistent asistenta Tibora je typ lokálneho blázna s loptičkou, prebieha medzi nimi denne ten istý rozhovor:

Asistent: „Ožereme sa dnes?“

Tibor: „Áno. A potom budeme obťažovať nejaké kočky.“

Nič z toho sa však nevyplní, Tibor po práci mieri do svojej garsónky, vyzdvihne na chodbe poštu, otvorí dvere, zapína televízor, sadá na gauč.

Tibor navštevuje v nemocnici izbu jeho matky. Vidí jej zlaté prstene, chytá jej ruku, tá to vycíti, skrúti sa v bolesti. Situáciu odľahčuje jej spolubývajúca, stará pani v nočnej košeli hrajúca malú ručnú Playstation používajúca netaktný slovník (v ktorých vážne tváriacich sa filmoch sme videli nadávajúce starenky hrajúce Playstation?).

Dievča (Edit) si odomyká bicykel, zrazu sa za ňou objaví on, skríkne od ľaku. Poznajú sa, ona sa smeje a pýta sa, čo mu je?

Tibor: „Moja matka umiera.“

Edit: „Na čo?“

Tibor: „Na rakovinu kostnej drene. ... Pôjdem asi do kina.“

Edit sa mu bezostyšne vtie do spoločnosti, sedia spolu v kine, je z neho nadšená, s ním nič nepohne.

Edit: „Vezmeš ma teraz domov, budeme spolu spať a potom sa dáme dokopy?“

Tibor: „Nie. Väčšinou sa nedávam dokopy.“

Predchádzajúce ukážky zo scenárov považujem za nevyhnutné, pre urobenie si lepšieho obrazu o filme, pretože, keď v pätnástej minúte nastúpi na scénu rozprávajúci krab a zapadá to do filmu, je to aj pre samotnú civilnú absurdnosť dialógov a charakterov. Krab a rakovina sú v maďarčine totožné slová. Tibor sa snaží matku zachrániť, operácia, ktorá by ju zachránila, sa vykonáva len vo Švédsku a to si nemôže dovoliť. V ruke drží plagát s vílou a krabom na pláži (propagácia švédskej kliniky), v ktorom sa zrazu ocitne. Podobné obrazy sa vo filme opakujú, sú nápadito režisérsky spravené a majstrovsky prepojené s realitou. Posiela na kliniku dopis a žiadosť o bezplatnú operáciu.

Ďalšie rande s nadšenou Edit v kine (vždy ju berie len na akčné historické samurajské filmy, aby ju odlákal), tá sa k nemu snaží priblížiť, ale bezvýsledne. Ráno prichádza zamietavý list z kliniky, ktorý však niekto pred ním otvoril. Rozčúlene volá z putiky, kde pracuje jeho „priateľka“ na poštu (nemá telefón, ani mobil – vrchol asociálnosti).

Prichádza bod zlomu, keď stretáva muža slepého na jedno oko – Kyklopa. Ten sa bez okolkov priznáva, že ho sleduje a že vie, že Tibor potrebuje peniaze. Sľubuje mu obrovskú sumu, ak niekoho zabije. Bude mať dosť na matkinu liečbu aj chvíľu spokojného života. Nenápadne mu ukáže jeho budúcu obeť. Večer ho Tibor prenasleduje a vraždí.

Neskôr vychádza najavo, že človek, ktorého zabil bol jeho brat, ktorý mu list píše, vysvetľuje, že mali toho istého otca (antická tragédia – brat usmrčuje brata). Spúšťa sa detektívka, keď si uvedomí, že to náhoda byť nemohla.

Pasívny hrdina začína konať. Pustí sa do konania na vlastnú päsť. Vyšetruje vraždu, ktorú sám spáchal, aby zistil prečo ju vlastne spáchal. Navštevuje manželku mŕtveho, dozvedá sa, že má ešte sestru, tá si z trucu, že ich otec opustil otvorila škôlku, stretáva podlého právnika Kutya-u (pes – po maď.), dozvedá sa, že jeho žena mala pomer s jeho šéfom, snaží sa dopátrať k sprostredkovateľovi vraždy – Kyklopovi. Dozvedá sa, že pravdepodobne bude dedič obrovský majetok. Medzitým umiera v nemocnici jeho matka, nestihol ju na operáciu, pre ktorú zabíjal, poslať.

Aj v „detektívnej časti“ pokračujú obrazy z jeho fantázie, v pitevni ožívajú mŕtvi, rozpráva sa s duchom svojho brata na mieste, kde ho zabil (dokonca až Shakespearovské?). Postupne sa všetko rozuzľuje, keď nastáva scénka ako z Hercula Poirota, kde všetci, ktorí sa vo filme objavili sedia v posluchárni a Tibor stojí pred nimi, odhaľujúc pravdu. Jeden za druhým hovoria svoje argumenty,

prečo to bol on, alebo ona. Manželka zavraždeného sa priznáva, bolo to kvôli pomeru s jeho šéfom. Ostatní vstávajú, tleskajú jej. Uveríme jej spolu s Tiborom. Pred dverami ho čaká jeho „nová“ sestra. Žiada ho, aby jej robil spoločnosť, nechce byť sama.

Vezú sa na perifériu Budapešti, do jej veľkého domu. Tibor je pomáha otvárať garáž, keď si všimne na ŠPZ, že jej auto pochádza z bazáru, ktorý vlastní Kyklop! Celé to robila pre veľké dedičstvo po otcovi. Presúvajú sa do obývačky, kde sestra vyťahuje zbraň, on ju však v sekunde otáča k nej a skrz líce jej vlastnou rukou strieľa do hlavy (opäť sme tu pri konštrukcii ako z antickej drámy). Do obývačky vchádza Kyklop, ktorý je v momente zastrelený. Tibor volá políciu, že sa strieľal v sebaobrane.

Pitevňa, morbídna scénka: okolo „pracovného“ stola sedia otec, matka, brat i sestra. Patológ umýva krv z nožov a skalpelov (zbavuje sa viny), posledný vyberá z bratovho zátylku. Pozerá na svojich príbuzných a vyhlási: „Mám toho dosť, idem s Edit do divadla.“

V poslednom obraze urobí najnežnejšie gesto, keď priateľke pomáha zmazať prebytočný make-up, i keď používa postup ako pri mŕtvolách, Edit to nevadí.

Romantická linka ich vzťahu je ukončená happyendom, i keď počas príbehu nevyzerá charakter osamelého pribratého asociála žijúceho od malička s matkou pozitívne. Každý charakter vo filme je osobitý. Vidieť tu často divadelnú štylizáciu v situáciách a dialógoch, čo nevadí, pretože herectvo je civilné, nenútené. Gigor má vycibrený cit pre štylizáciu, keďže má za sebou i hereckú školu. To je zásadná vec, ktorá *Vyšetrovatelovi* pomohla. S kamerou pracuje klasicky, používa statické zábery, striedanie záberov podľa veľkosti, prestrihávané dialógy. Civilné zábery striedajú štylizované obrazy z jeho fantázie, ktoré sú síce z spracované s viditeľne nízkym rozpočtom, ale to im dodáva vtip a ľahkosť.

Ako v každom krimi, alebo trileri sprevádza dramatická klavírna hudba vypäté scény. V scénach z jeho fantázie sa mení na melodickejšiu.

Attila Gigor je precízny režisér, ktorý domyslel každý motív, či vizuálny, alebo v príbehu do konca, primiešal mystiku, fantáziu a celé sa to odohráva okolo (na prvý pohľad) nepríjemného, nesympatického a apatického asociála.

Ocenenia filmu:

- 39th Hungarian Film Week : Najlepší scenár, najlepšia réžia, najlepší strihač, najlepší herec, najlepší žánrový film.
- Green Raven Award: najlepší režisér, najlepší film.

- 43. MFF Karlovy Vary: špeciálna cena poroty, FFIC Don Quijote prize.
- 24th. Warsaw film festival: FIPRESCI-award.
- 38th Kyiv International Film Festival: Yves Montand Award.
- Bursa International Silk Road Film Festival: najlepší film.
- 10. MFF Bratislava: najlepší herec v hlavnej úlohe.
- Cleaveland International Film Festival: Cena za najlepší východoeurópsky film.
- Media Wave 2009 IFF: najlepší režisér.
- Media Wave 2009 IFF: najlepší kameraman.
- Hungarian Film Critics Award: najlepší debut, najlepší scenár, najlepšia herečka, najlepší herec.
- Pécs: špeciálne ocenenie.

Profil: Atilla Gigor

Narodil sa 13. 2. 1978 v Budapešti. Režisér používa často i svoj pseudonym Galambos, čo v preklade znamená holub/holubí. Študoval po strednej škole herectvo na maďarských vysokých školách. Ročník 1997–1998 Actors' School of Szonlok, neskôr National Actors School, či Univerzitu Janus Pannonius. V roku 2000 sa prihlásil na Hungarian Academy of Film and Drama, kde sa stal študentom Sándora Simóa a po jeho smrti Ferenca Grunwalského. Točil krátke filmy, dokumenty a vyskúšal si i prácu na experimentálnych snímkach. Počas štúdia písal ku krátkym filmom, pre seba i iných, scenáre. Tak vznikol v roku 2003 scenár k pôvodne krátkej verzii *Vyšetrovateľa*, ktorý bol neskôr na popud producenta rozšírený na celovečerný. Pracoval paralelne ako asistent režisérov pri rôznych filmoch, kde naberal praktické skúsenosti.

Od roku 1996 sa aktívne venoval aj herectvu. Stvárňoval postavy klasikov od Shakespearea, cez Dostojevského, až po maďarských autorov. Ako sám tvrdí, herectvo bola pre neho najlepšia škola života a písania.²²

Rok 2008 priniesol premiéru jeho celovečerného debutu *Vyšetrovateľ*. Film bol uvedený, mimo iných, na 41. MFF Karlovy Vary, a získal mnoho medzinárodných ocenení.

Momentálne sa venuje príprave ďalšieho titulu, ktorý bude točený v Írsku, pracuje pre HBO Europe ako režisér a scenárista seriálu *Terapia* a robí workshopy pre deti na školách o filme.

²² Tvrdí to v rozhovore, str. 45.

Rozhovor: Attila Gigor**Inšpirácia – námet – scenár. Cesta k ďalším verziám.**

„Keďže to bol môj prvý celovečerný hraný film, dával som si pozor, aby som nebol veľmi osobný, pretože som videl mnoho prvých filmov, kde sa autori snažili do filmu dať všetko. No nakoniec sa z toho vyvinul len jeden neprehľadný neporiadok, chaos deja a a preplnenie odkazmi.“

Atilla Gigor upozorňuje na dôležitú vec. Debutom býva vlastná preplnenosť, režiséri už nemusia dostať ďalšiu šancu sa vyjadriť (keďže filmov sa v našom regióne nerobí až toľko) a stavajú na jednu kartu. Uvedomenie si, že sa tomu chce vyhnúť, bol prvý krok, Gigor sa snažil sústrediť na niečo iné.

„To všetko som robil predtým v mojich krátkych filmoch, tak som sa snažil byť si veľmi istý o čo mi pôjde s Vyšetrovateľom. Sústredil som sa na štruktúru a príbeh, ktorý by bol zaujímavý pre ľudí, ktorí nechcú počuť ‚moje otázky‘. Ja sa nesnažím svojimi filmami podať správu, skôr vyvolať otázku. Ak ľudia, ktorí sa nezaujímajú o moju otázku, môžu sa dívať na príbeh. Najviac ma pri písaní ovplyvnil Raymond Chandler. Snažil som sa vynásť zápletku, ktorú som predtým nikdy nevidel. Sústredil som sa na to, aby ma príbeh čo najviac prekvapoval.“

Výborná autorská taktika: po určení si „otázok“, ktoré chcem filmom vyvolať sa už len sústrediť na štruktúru, autor sa tým obracia k divákovi už pri písaní. Tu sa Gigor míňa s Petrom Markom, ktorý odmieta robiť filmy, ktoré by „šlapali“ a zaujali diváka aspoň pútavým príbehom. Zápletku sa režisérovi podarila a splnil i kritérium prekvapivosti. Bez toho, aby sa divákovi priamo zaliečal. Pripomínam, že jeho hrdina je vlastne prototypom antihrdinu.

„Scenár som začal písať v roku 2004 a premiéra filmu bola v roku 2009, čo nie je až tak zlé. Špeciálne s mojím tempom- píšem veľmi pomaly a neuroticky. Hádky, hnev, rozchody, to všetko som počas tých štyroch rokov zažíval. Keď ten film natočíte je to ako sobáš, alebo narodenie dieťaťa. Neil Gaiman, britský spisovateľ a scenárista to dobre pomenoval: ‚Ak máte nápad, sadnite si, píšete, a píšete, a píšete. Na konci to musíte natočiť, aby ste sa z celej tej mizérie vymotali.‘ To je celá pointa – scenár nikdy nedokončíte, len musíte prestať písať – inak by ste zošaleli.“

Ťažko niečo dodávať, okrem toho, že nastavuje zdvihnutý prst pri fakte na čo všetko sa treba pripraviť. „Sadnite si, píšete, píšete, píšete“ – býva najťažšou fázou.

„Najlepšou školou písania boli moje roky herectva. V podstate sú spisovatelia introvertní herci. Keď tvoríte svoje charaktery, musíte sa im dostať do hlavy, konať ako oni – čo by povedali a urobili v danej situácii.“

Tu môžeme nazrieť do rozhovoru s Marcinom Wronom (v nasledujúcej časti práce), ktorý vyzdvihuje na svojej spoluautorke scenára – Grazynie Trela práve jej herecké skúsenosti, ktoré im pomohli pri písaní dialógov ku scenáru. Existujú dva rozdielne názory. Jeden hovorí, že roztrieštenosť v umeleckých profesiách je výhodou. Človek si vyskúša veci z viacerých pohľadov, kým sa rozhodne pre to, čo mu najviac sedí. Druhý názor hovorí, že je to škodlivé. Treba sa držať jedného remesla a vedome ho rozvíjať. Nechávam na zamyslenie.

Vplyv workshopov, konzultantov, dramaturgov.

„Keď som písal, netušil som o možnosti medzinárodných workshopov a grantov. V skutočnosti to bolo veľmi romantické – bol som bez peňazí, v mizernom byte mysliac na to čo a ako. Klasický príbeh spisovateľa.

Nenapadlo ma vycestovať. Mal som pocit, že tá situácia je veľmi inšpirujúca. Kým nosíte príbeh v sebe je vaším malým tajomstvom, všetko sa mení, keď ho začnete konfrontovať s ostatnými. Ak vám za to neplatia, nemáte termíny. A tie bývajú veľmi inšpirujúce, pretože to musíte dokončiť, aby vám zaplatili.“

Attila tak trochu výnimkou medzi Zuzanou Liovou a Marcinom Wronom. Nepísal scenár pod dohľadom domácich či medzinárodných tútorov, príbeh nosil dlho sám v sebe, je ťažké predpokladať, či by zásahy z vonka ovplyvnili výsledok. Liová tiež upozorňovala na fakt, že v začiatkových fázach by malo všetko vyzrieť v samotnom autorovi. Režisér úprimne dokázal pomenovať i proces tvorby „na vlastnú päsť“.

Režijná skúsenosť (práca v teame, s hercami).

„Tak to bolo jedno z prvých veľkých sklamaní na filmovom režírovaní. Keď som na škole začal režirovať svoje krátke filmy, uvedomil som si, že oveľa lepšie vyzerali v mojej hlave. Oveľa. To je akoby základ filmovej réžie – snažiť sa priblížiť čo najbližšie k vysnívanej predstave o svojom filme, ktorý máme v hlave. Keď to píšete, nevidíte príbeh, predstavujete si emócie, ktoré máte, keď príbeh píšete, keď ho počujete.“

Krátke filmy sú veľmi dobrou cestou k vyskúšaniam svojich režijných schopností. Ak sa režisérovi podarí vyvolať želané emócie, použil tie správne prostriedky na ich vyjadrenie skrz vizuálne zobrazenie. Tieto vedomosti neprichádzajú inak ako praktickými skúsenosťami a pozorným sledovaním filmov.

„I keď ste ten najlepší spisovateľ, postavy to povedia samé za seba najlepšie skrz stotožnených hercov. Musíte to preto nechať na nich. To však neznamená, že nemáte vedieť, čo povedia. Mali by ste to vedieť presne – ako idú po význame, ktorý chcete v tej ktorej scéne

dosiahnuť. Ale ako to urobia, to by ste mohli a mali nechať na hercoch. Ak si navzájom dôverujete. Počas točenia s ním komunikujete ako s neexistujúcou osobou, duchom osoby, ktorú predstavuje. Keď padne posledná klapka, navždy odchádza. Je veľmi ťažké sa nezamilovať do postavy, dobrej, či zlej. Ak toho nie ste schopní, tak celá vec jednoducho nestojí za to. Ak to silíte, šušťí to papierom.“

Svojím postavám je dôležité dodať viacero rozmerov, dobre ich poznať. Preto sa odporúča v niektorých príručkách pre scenáristov napísať ich celý životopis. Herci sú citliví a empatickí, dokážu sa niekedy lepšie vcítiť do postavy ako človek, ktorý ten, či onen charakter vymyslel.

„Scenár samotný nie je dokončený dovtedy, kým nenatočíte film. Môžem však povedať, že k scenáru, ktorý píšem som lojálny. A ak ste autor aj režisér naraz, môže sa to vo vás biť. Ale je to oveľa zložitejšie, ak ste len jedným z nich. Režiroval som scenáre iných, i opačne a bol to veľmi zaujímavý psychologický moment.

Vo Vyšetrovateľovi sa veci veľmi nemenili, nemali sme dosť materiálu, točili sme na film. Každú scénu som si musel premyslieť tri-štyri krát. Boli sme v zhone, nebol čas na skúšanie niečoho iného. Nakoniec však ostala kopa materiálu na vystrihnutie.“

Tu sa režisér trochu zamotáva medzi svojou teóriou a praxou. Chcel nechať mnohé na hercov, ale nemal čas ani materiál na improvizáciu a nakoniec vznikla ako prvá trojhodinová verzia.

Skúsenosť s produkciou, koprodukciami.

„Vyšetrovateľ mal byť najprv krátkym filmom, tak som napísal ako prvý krátky príbeh. Neskôr sa ma však producent, s ktorým som začínal, opýtal, či by som to nechcel urobiť ako celovečerný film. Vraj má príbeh potenciál. Celý proces zabral teda 4 roky, vzniklo asi 10 verzií scenára, pár zlyhaní nervového systému, stroskotaných vzťahov a podobne.“

Attila Gigor veril svojej látke, ale aby nad ňou príliš nešpekuloval a nemenil za tie štyri roky, sústredil na štruktúru, bol to vraj „chladný“ proces. Veľká oddanosť, sebadisciplína a sebazaprenie je asi nevyhnutnou výbavou debutanta.

Ako prebiehalo natáčanie?

„Natáčanie bolo dosť nízkorozpočtové. Nevie, či by sme to vedeli dokončiť bez švédskej a írkej koprodukcie, ktorá sa k nám pridala počas posledného týždňa natáčania. Bola to veľká úľava!“

Postupne sa počas natáčania peniaze míňajú na rôzne neočakávané veci a pri točení Vyšetrovateľa to vyzeralo, že nebude na postprodukcii. Čo je pri točení na filmový materiál značne finančne náročná záležitosť. Mali šťastie – slovo, ktoré sa opakuje v každom rozhovore s režisérmi.

Kritická reflexia a vplyv kritiky na postoje do budúcnosti, festivaly, situácia po premiére.

„Filmy sú veľmi drahou záležitosťou, aby sme ich používali len na kultúrnu masturbáciu. Na druhej strane, ak si zapnete televíziu, je to veľmi depresívne. Čím stupídnejší ste, tým máte vyššie čísla. Musíte si nájsť hranicu, kde sa vy cítite dobre intelektuálne. Povedzte si otázku, páčil by sa mi ten film, alebo nie? Bol som úprimný? Snažím sa o niečo tým filmom? Alebo sa len chcem dostať na festivaly, alebo chcem, aby na mňa leteli baby, lebo som režisér...“

Attila Gigor upozorňuje na zásadné otázky, ktoré by si mal tvorca položiť pri hľadaní rovnováhy medzi intelektom a vkusom masy, pre ktorú film tvorí tiež. Zuzana Liová to pomenovala univerzálna zrozumiteľnosť. Môže to byť skrz zaujímavý, prekvapivý kriminálny príbeh, ktorý sa točí okolo blízkej rodiny, ako to vidíme vo *Vyšetrovatelovi*.

Ako sa vyrovnáť s kritikou?

„Stále sa nájdu ľudia, ktorí to budú nenávidieť. Najdôležitejšie čo sa človeku môže podariť je vykomunikovať to, čo povedať chcel.“

Vzory a dohľadateľnosť ich vplyvu.

„Neviem, či je vizualita alebo atmosféra to, čo hľadáte, skôr pri inšpirovaní sa inými filmami ide o „základnú pravdu“ a level pravdivosti, to je to čo chcete dosiahnuť.“

Level pravdivosti ku vzťahu k sebe – k tomu, čo som chcel zobrazit? Alebo ide o to, zobrazit čo najvernejšie tému príbehu aj formálnymi prostriedkami?

„Coenovci zakaždým urobili skoro dokonalé filmy. A film *Moonrise Kingdom* od Wesa Andersona je presne ten film, ktorý keby videl každý jeden človek, svet by bol lepším miestom. Seriál *The Wire* považujem za vrchol hereckého a scenáristického umenia. Samozrejme klasici – Bergman, Fellini a maďarské filmy nevynímajúc.“

Vplyv bratov Coenovcov je mierne čitateľný v čistote jednotlivých záberov *Vyšetrovateľa* a mierne bizarene nastavených situácií. Hlavne je to i v tom, že dokáže (nie len) vizuálne prekvapiť. Sú to väčšinou kriminálne príbehy, podobne ako seriál *The Wire*, ktorý sa odohráva v policajnom prostredí. Ako vizuálna inšpirácia pre zobrazenie hard-boiled bláznivého krimi príbehu siahol po skvelých zdrojoch. Vyšetrovateľ však ponúka mnohé podnety pre spájanie ho s ďalšími režisérmi a autormi – u mňa sa vyjavili Agatha Christie, Kaurismäki a Lynch.

Súčasná situácia autora, plány do budúcnosti.

„Ja som šťastný človek v maďarskom filmovom priemysle. Môžem si zarábať písaním a režirovaním vecí, ktoré naozaj chcem, čo je výborné! A to vďaka *Vyšetrovatelovi*. Pracujem pre HBO Europe, čo je skvelé zamestnanie.“

Štvorročné útrapy písania z garsónky bez peňazí, strach, že sa roztočený film kvôli nedostatku peňazí nikdy nedokončí a iné strasti začínajúceho filmára boli investované dobre.“

Vyšetrovateľ otvoril Attilovi Gigorovi cestu k tomu, aby ho budúci kolegovia prijali medzi seba a začali rešpektovať. Myslím, že je to obdobné pri každom režisérovi. Úspechy napríklad zo zahraničných festivalov otvárajú dvere doma.

Aké má režisér plány?

„Pracujem na novom celovečernom filme. Fondu sa trochu nepáči, že ho chcem točiť v angličtine. Neulahčuje mi to situáciu. Plánujeme však natáčať v Írsku a nadviazať na spoluprácu s producentom, ktorého sme získali už pri Vyšetrovateľovi. Pán Wajna (maďarsko-hollywoodsky producent) tvrdí, že hlúposť točiť maďarské filmy po anglicky – trh je možno väčší, ale rastie i konkurencia. Avšak dnešná situácia s divákmi maďarských filmov je taká, že ak príde na môj film tých 4 000 intelektuálov, pozrie si ho i v angličtine. Ak sa mi podarí získať ďalších 4 000 z iných krajín, nič nestrácam.“

Režisér nezostal v komfortnej zóne pri točení seriálov a skúša veci posunúť aj inak. V tomto prípade stavia na výbornej skúsenosti so zahraničnou koprodukciou. Pri Vyšetrovateľovi mu pomáhali pri postprodukcii, bude zaujímavé sledovať ako dopadne koprodukcia pri samotnej výrobe.

Audiovizuálna situácia v krajine.

„Pre žiadanie peňazí z grantu musíte mať produkčnú spoločnosť, s ktorou budete o peniaze žiadať. Dnes, s novým systémom v maďarskej audiovizii, môžete mať scenár vedený odborným konzultantom. Podporujú vývoj scenárov a ak potrebujete, môžete tam ísť a diskutovať s odborníkmi, ktorí si váš scenár naozaj prečítajú a venujú sa mu. Ak 5 ľudí rozpráva o vašom scenári 5–6 hodín, niečo dôležité z toho musí vyplynúť. To ako mi pomáhajú so scenárom, tak za takým niečím by som pred pár rokmi musel cestovať do zahraničia. Filmový debutanti dnes pracujú s trikrát väčším rozpočtom ako som mal k dispozícii ja. Ak sa fondu páči scenár, podporia ho. Za mojich čias som mohol o takých rozpočtoch len snívať.“

Systém efektívnej štátnej podpory kinematografie sa v Maďarsku len rozbieha, pozitívne nadšenie je na mieste.

„V Maďarsku ľudia radi chodia do divadla. Ale chodí tam stále dookola tých istých sto tisíc divákov. Tí istí intelektuáli.“

Toto sa dá nájsť v každej z krajín. Pramení to z výchovy a samozrejme, z finančnej situácie. Ľudia sú ochotní dať peniaze za lístok na kultúru len v prípade, že všetky základné potreby majú

finančne zabezpečené. Berú to ako nadštandard, ku ktorému musia mať vzťah a intelektuálnu vybavenosť, vnímať umelecké prostriedky vyjadrenie (pokiaľ ide o náročnejšie produkcie) .

„Filmom sa v Maďarsku príliš nedarí. Maďari nemajú vôbec radi maďarské filmy. Z časti to má dôvod, ale vidím oveľa viac zhovievavosti publika čo sa týka amerických prepadákov v porovnaní s tými domácimi. V angličtine nevedia rozoznať zlý dialóg. Vracia, že maďarské filmy sú veľmi umelecké, nie sú divácke, točené skôr iba na festivaly. Musím povedať, že som videl mnoho filmov, ktoré boli očividne tak robené. Je niekoľko tém, ktoré od nás ‚východoeurópskych‘ filmárov očakávajú že spracujeme a dostaneme zelenú na ‚áčkové‘ festivaly. Je to však zlá tendencia a tiež je nefér od divákov tvrdiť, že všetky maďarské filmy také sú. Kliše o maďarských filmoch znie: buď to bude hlúpa komédia, alebo festivalový film. Nič neexistuje medzi. Už to tak roky funguje.“

Toto tvrdenie Attilu Galambosa by som sa nebála preniesť aj na Slovensko.

Situácia ohľadom tém z východnej Európy, ktoré sú automatickou pozvánkou na „áčkové“ festivaly je na zamyslenie. Je to tak, že sa tu tvorca musí vmestiť do škatuľky, ktorá je pre neho vytvorená z vonkajšieho pohľadu na prostredie a krajinu v ktorej žije? Je treba stavať na stereotypoch o nás, ak chceme mať úspešne prijatý film?



Poľsko

V Poľsku sa po páde komunizmu, ako ostatných krajinách V4, začal rozpadáť systém veľkých štátom ovládaných štúdií a začali miznúť i samotné kiná, ktorých bolo v roku 2004 o dve tretiny menej než v roku 1989. Samotný podiel poľských filmov v kinách bol len 8,4 percenta, ostatné boli po väčšine americkej produkcie. O desať rokov neskôr bolo jasné, že sa nedá spoliehať na tržný systém, ale je potrebné vznik konkurencieschopných domácich filmov nutné podporiť. Legislatívne zmeny nastali 6. 6. 2005 prijatím zákona o kinematografii.

Završením procesu kriesenia poľskej kinematografie bolo uzákonenie vzniku Poľského inštitútu filmového umenia (Polski Instytut Sztuki Filmowej – PISF). Zákon o kinematografii určil podiel financovania zo strany súkromných subjektov. PISF čerpá prostriedky predovšetkým z príspevkov uzákonených v zákone o kinematografii, nie zo štátneho rozpočtu a to nasledovne: 1,5 percenta prispievajú zo zisku kiná, distribútori, prevádzkari digitálnych kín, káblových televízií a televíznych staníc.²³

²³Zdroj: Act on Cinematography of 30 June 2005 (.pdf; Polish Official Journal 2005, No. 132, item 1111), Art. 19. s. 6, online: <http://www.pisf.pl/files/dokumenty/act_of_30_june_2005_on_cinematography.pdf>.

Ministerstvo kultúry prispieva na prevádzku inštitútu. Podpora inštitútu funguje na báze štyroch programov:

- Filmová produkcia: štipendia na scenár a prípravu projektu, produkcia hraných, dokumentárnych a animovaných filmov,
- Propagácia poľského filmu v zahraničí: festivaly, účasť poľských hostí, publikácie, výstavy,
- Vzdelávanie a šírenie filmovej kultúry: mediálna výchova, regionálne projekty, digitalizácia filmov, archívy, výskum a vývoj,
- Rozvoj kín: digitalizácia a modernizácia.

Rok 2011 znamenal rozdelenie prostriedkov pre vybrané projekty o objeme 169,36 miliónov zlotých (40 miliónov eur, 1 miliarda Kč). 65 % z toho získala produkcia filmov, 19 % vzdelávacie a osvetové projekty a ostatné boli rozdelené pre kiná, propagáciu poľskej kinematografie, do cien, súťaží a odmien expertov. Debutant má v PISF zvýhodnené podmienky. Projekty bývajú najčastejšie podporované najviac 50 % sumy na výrobu projektu, ale pri zaujímavom scenári a debutujúcom autorovi sa podpora môže vyšplhať až na 90 %.²⁴

Napriek tomu, že Poľsko disponuje kinematografickým zákonom a systémom podpory, z ktorého sa okolité krajiny môžu inšpirovať, nič nefunguje stopercentne. Hlavné výčitky smerovali k systému vyberania a hodnotenia projektov, ktoré náhodne známkovali experti. Keďže ide pri produkcii o najväčší balík zlotých, vynorili sa reči o netransparentnosti, ktoré vyústili do zmeny systému výberu. Výtka smerovala aj k tomu, že odborníci sa nemohli projektom dlhšie venovať, a hodnotiť ich aj skrz iné ukazovatele.

Vzniklo teda šesť 5 členných tímov posudzujúcich najviac 12 žiadostí. Každú skupinu vedie líder, vybraný odborníkmi. Tím má po dôkladnom preskúmaní projektov posunúť do ďalšieho kola dva. Lídri všetkých projektov sa spolu s posunutými projektmi stretávajú na záverečnom kole s riaditeľkou inštitútu, kde sa rozhoduje priamo o podpore.

I tento systém sa však nevyhol kritike pre nedostatočnú pozornosť pre dokumentárny a animovaný film, ktoré sú podceňované, pretože v komisiách sedia hlavne režiséri a producenti hraných filmov (Agnieszka Holland, Andrzej Jakimowski, Filip Bajon a ďalší).

Napriek kritike musím uviesť aj fakty, ktoré hovoria v prospech a úspech PISF. Za šesť rokov existencie inštitútu (2007–2012) pomohol k debutu desiatkam mladých filmárom. 47 režisérov debutovalo tridsaťminútovými projektmi a celkovo podporili 58 celovečerných debutov, z ktorých

²⁴ ZAKOPALOVÁ, Lucie. Jak se to dělá v Polsku? *Cinepur* 85, 2013, č. 1–2, s. 98

bolo 43 snímok realizovaných. Objavila sa tak nová generácia tvorcov: Magdalena Piekorz, Borys Lankosz, Malgorzata Szumowska, Bartek Konopka, Greg Zglinski či Marcin Wrona, ktorého som si vybrala ako reprezentujúceho debutanta.

Podstatným je aj vznik regionálnych fondov – to znamená, že podpora filmu je spojená s propagáciou vojvodstva (správne jednotky, na ktoré je Poľsko rozdelené, je ich celkovo 16), kde film zamestnáva miestne obyvateľstvo. Je to veľmi dôležité nielen pre lepšie prerozdelenie kompetencií, ale hlavne pre rozvoj a zviditeľňovanie každého vojvodstva na ktorom sa podieľa tamojšia samospráva, ľudia, umelci a technický filmový pracovníci. Tým sa filmová tvorba necentralizuje v jednom meste, ako to vidieť v ostatných krajinách V4. Samozrejme je priskoro hodnotiť celkový dopad, ale celkovo sa dá zhodnotiť, že Poľsko vyniká, a je príkladom pre ostatné krajiny.

Neopomenieme ani podporu TVP (Televizia Polska) a HBO Central Europe, ktoré sú nezanedbateľnými koproducentmi v krajine.

Poznámka na záver: Slovenský audiovizuálny fond sa netají tým, že jeho stanovy sú kópiou Poľského inštitútu filmového umenia, a pri svojom vzniku sa mnohými vecami nechali inšpirovať z už fungujúceho systému v susednej krajine. Ďalším krokom by tu mohla byť spolupráca v oblasti propagácie regiónu, v oblasti koprodukcie filmov – majoritnej či minoritnej.

Zoznam poľských debutantov od roku 2005 (vznik PISF) po rok 2013:

Anna Kazejak-David, Jan Komasa, Maciej Migas – *Óda na radosť (Oda do radosci, 2005)*

Gregorz Lewandowski – *Hyena (Hiena, 2006)*

Piotr Uklanski – *Letná láska (Summer Love, 2006)*

Stanislav Mucha – *Nádej (Nadzieja, 2007)*

Lukasz Palkowski – *Rezerva (Rezerwat, 2007)*

Grzegorz Kuczeriszka – *Hodina temnoty (Pora Mroku, 2008)*

Pawel Borowski – *Nula (ZERO, 2009)*

Kinga Debska – *Hel (Hel, 2009)*

Jacek Glomb – *Operácia Dunaj (Opecajca Dunaj, 2009)*

Borys Lankosz – *Druhá strana mince (Rewers, 2009)*

Katarzyna Roslaniec – *Kočky (Galerianky, 2009)*

Tomasz Wisniewski – *Všetko bude dobré (Wszystko bedzie dobrze , 2009)*

Pawel Sala – *Matka Tereza mačiek (Matka Tereza od kotów, 2010)*

Bartosz Konopka – *Strach z výšok (Lek Wysokosci, 2011)*

Filip Marczewski – *Bez hanby (Bez wstydu, 2012)*

Piotr Mularuk – *Yuma (Yuma, 2012)*

Tomasz Wasilenski – *V spálni (W sypialni, 2012)*

Poľské filmy v roku 2009

Debutov v Poľsku v roku 2009 bolo mnoho, Poľský inštitút filmového umenia (PISF) už fungoval dva roky a systém podpory vydával prvé ovocie v podobe dokončených projektov začínajúcich i skúsených režisérov.

Mnohé sa týkali minulosti, povojnovej doby, okupácie Rusmi. To sú témy, ktorých sa Poliaci stabilne držia, akoby sa nevedeli vyrovnáť s minulosťou.

Filmy ako *Generál Nil*, životopisný príbeh o Augustovi Emilovi Fieldorfovi, známom ako generál Nil, ktorý v čase druhej svetovej vojny viedol protinemecký odboj a neskôr ho boľševici popravili na neznámom mieste bez pohrebu. Réžiroval Ryszard Bugajski.

Druhá strana mince sa drží histórie. Debutujúci režisér Borys Lankosz rozpráva príbeh o hľadaní ideálneho manžela, ktorého hľadá babička pre svoju vnučku Sabinku. Nič však nie je tak, ako vyzerá. Film je plný čierneho humoru a na festivale v Gdyni získal mnohé ocenenia. Borysovi Lankoszovi sa predpokladá žiarivá filmová budúcnosť. Zatiaľ je to však jeho prvý i posledný film, ktorý natočil. Venuje sa tiež herectvu (napr. v *Jánošíkovi*, r. Agnieszka Holland, Kasia Adamik, 2009).

Všetko, čo milujem režiséra Jaceka Borucha smeruje do bližšej histórie, kde sa mladí ľudia snažia založiť punkovú kapelu počas politicky pretlakových časov – vznik Solidarity (Solidarność), a jej konfrontácia s komunistickou vládou.

Ďalším vysporadúvaním sa s minulým režimom je film *Popieluszko. Wolnosc jest w nas*, s ktorým debutoval Rafal Wienczynski. Mapuje život katolíckeho kňaza Jerzyho Popieluszka od raného detstva, skrz vznik jeho legendy, až po vraždu prikázanú komunistickým režimom v roku 1984.

Česko-poľská komédia *Operácia Dunaj* debutujúceho režiséra Jaceka Glomba, ktorý natočil svoju vlastnú divadelnú inscenáciu pre kiná, sa odohráva počas okupácie Československa vojskami Varšavskej zmluvy. Reakcie naň nie sú práve oslavné.

Filmový klasici v roku 2009 premiérovali taktiež – Wojciech Smarzowski (*Zlý dom*), Robert Glinksi (*Svinky*) a Andrzej Wajda (*Svätá tráva*).

Formálne experimentálnym filmom je *Nula* Pawela Borowskieho. Film zaznamenal úspech i rôzne reakcie. Obviňovali režiséra z kopírovania formálnych prostriedkov iných filmov a tvorcov. Ten dodnes žiadny celovečerný titul nenatočil.

Ďalším zaujímavým experimentom je film Piotra Dumalu *Les*, ktorý v ňom využíva experimentálne postupy rozprávania i formy. Režisér je pôvodne animátor.

Debutom je dráma *Kočky* režisérky Katarzyny Roslaniec, ktorá sa zaoberá konzumom ako symbolom dnešného sveta, ktorý je realistickou sociologickou sondou, zameriavajúcou sa na prostitúciu mladých dievčat, aby získali peniaze na nákupy, ale aj sondou do súčasnej poľskej spoločnosti – ako sa menia vzťahy v rodine a hodnoty v živote.

Ďalšou sondou do poľskej spoločnosti preplnenej drogami, politickým vyhorením a chaosu sa ponára režisér Xawery Zulawski. Film s príznačným názvom *Wojna polsko-ruska* je druhým režisérovým celovečerným filmom.

Špeciálnym prípadom filmu je koprodukčná (PL, SK, CZ) snímka *Jánošík – Pravdivá história*, ktorý po siedmych rokoch nakrúcania premiérovala v roku 2009. Je jasným príkladom ambiciózneho projektu, ktorému uškodila neschopnosť producentov skrátiť čas natáčania. 40–50 natáčacích dní rozdeliť do siedmych rokov musí byť aj pre zdatnejšieho režiséra obtiažne.

Marcin Wrona mal doma ako debutujúci režisér najväčšiu konkurenciu. Odhliadnuc od toho, jeho téma bola pomedzi reflexie drogami prešpikovanej konzumnej spoločnosti a historickými freskami a biografiami vysoko originálna.

Moja krv (Moja Krew, 2009)

Scenár: Marcin Wrona, Grazyna Trela, Marek Pruchniewski

Réžia: Marcin Wrona

Produkcia: Opus film, TVP S.A. Agencja Filmowa, Canal + Polska

Koprodukcia: Poľský inštitút filmového umenia (PSIF)

Na začiatok uvediem fakt, že scenár k tomuto filmu (podobne, ako u *Liovej*) prešiel niekoľkými zahraničnými workshopmi (North by Northwest Script Development, East of Eden 2005, *Wizard of Oz* 2006). K jeho písaniu si režisér prizval aj ženskú autorku, ako sám tvrdí, aby mal

aj ženský pohľad na veci, dokázal tak lepšie nastaviť situácie, a následnú reakciu mužskú i ženskú. Rada, ktorá stojí za zmienku. Taktiež tvrdí, že je *Moja krv* z časti autentická, čo potvrdzuje teóriu o debutoch, ako filtroch osobností jednotlivých režisérov.

Prvý obraz nie je typicky poľský – Vietnamka v svadobných šatách spieva pred mikrofónom smutnú pieseň (tento záber vzbudzuje u diváka zvedavosť svojou netradičnosťou, flashback nastane na konci filmu). Nasledovný obraz nie je menej šokujúci, ak by ste čakali záber zo svadby, na plátne sa objavuje zakrvavená tvár boxera v ringu. Subjektívnym pohľadom kamery, vidíme jeho kolaps.

Ráno boxer (Igor) prichádza so skrvavenou tvárou na tréning, tréner (ktorého hrá kick-boxová hviezda svetového formátu Marek Piotrowski) mu vraví, že končí. Igor ho však neuposlúchne a dobije v ringu mladého chlapca, ktorý má jeho rukavice. Ostatní boxeri ho ťahajú preč. Nočný klub, zobrazený ako peklo. Igor ťahá čiaru a vydáva sa medzi nahé tanečnice, je nenásytný.

Režisér nenechá diváka tak, a nasleduje prestrih na detskú besiedku v škole, kde sa predvádza hra o spiacej princeznej (ďalší významovo kontrapunktý záber od predošlého). Za rodičmi sedí Igor, hľadá na mladú učiteľku, ktorá ich sprevádza na klavíri. Následným rozhovorom zisťujeme, že je to jeho bývalá milienka, ktorú prebral svojmu najlepšiemu kamarátovi Olovi (motív „milostného trojuholníka“ medzi kamarátmi sa objavuje aj v ďalšom Wronovom filme *Krst*) a následne ju prinútil ísť na potrat.

Olo je sťahovák, ktorý kríva, boxerská kariéra mu očividne nevyšla. Dvaja kamaráti, ktorý štartovali na jednej čiare, ale ich cesty sa diametrálne rozišli. Pri následnom stretnutí Igora s trénerom pred domom vychádza najavo, že tento „boxer v najlepšom“ má rakovinu a odmieta chemoterapiu, lebo by mu poskytla tak, či onak len 30 percentnú šancu na prežitie.

Následné sekvencie z baru naznačujú, že Igor sa rozhodol si zvyšok života poriadne, až nasilu doužívať. Ráno, keď sa vezie v autobuse upršanou Varšavou, do cesty mu vchádza mladá Vietnamka v červenej bunde opakujúca si poľské slová. Skrsne mu hlave myšlienka a začne ju prenasledovať po ázijskej tržnici v úzkych uličkách, keď dôjdu do malého bistra ponúkne jej, že jej zariadi občianstvo, že sa s ňou ožení. Z Igora ide strach, dievča sa trasie, ale servítku s jeho adresou si berie.

Yen Ha (vietnamské dievča) zvoní pri jeho dverách, nesie obálku s peniazmi. On ich však nepotrebuje, chce po nej len to, aby mu porodila dieťa. Na dôkaz, že si ju vezme, kúpi sebe frak a jej svadobné šaty v salóne. Igor to už nevydrží, v aute pred jej domom ju na nových svadobných

šatách znásilní. Na druhý deň ju berie preč z bistra v ktorom pracuje, aby sa s ňou mohol doma vyspať. Ako bolestné jej kupuje veľký zmrzlinový pohár. Ich vzťah sa tým trochu láme. Vidíme ako mladé dievča nadšene prijíma pozornosť ako prvý krok k zblížovaniu. Hrajú spoločne hry, Yen Ha ho berie so sebou do vietnamskej komunity. Dokumentárne snímané zábery – modlenie, obliekanie, stretávanie ľudí, malé chrámy, ktoré si postavili v Poľsku. Je to vôbec po prvý krát, čo sa problematika ázijskej komunity žijúca v Poľsku ukazuje v hranom filme skrz dokumentárne zábery, a hlavná herečka je Vietnamka. Aj týmto získava film na atraktivite, náhľadom na inú kultúru a reflektovanie jej pôsobnosti v európskych podmienkach. Všetko je podfarbené i vietnamskými piesňami, ktoré prinášajú nádych exotiky.

Dievča, dojaté prijatím svojej kultúry Igorom, mu v ten večer podľahne a milujú sa. Niekoľko záberov z ich začínajúceho sa citového vzťahu. Igor si chce byť istý, kupuje tehotenský test. Yen Ha si ho odmieta urobiť, vychádza najavo, že ona už bola tehotná, kým sa spoznali. Boxer ju nemilosrdne vyhadzuje z domu.

Postupne, ako choroba Igora postupuje, režisér pridáva subjektívne pohľady kamery, rozostrovanie záberov, trasenie obrazu – pre sugestivitu.

V zlej chvíli si Igor spomína na Yen Ha, ktorá sa stala jeho blízkou osobou, snaží sa ju vyhľadať. Hľadá ju v mnohobytových jednotkách, kde má divák možnosť nahliadnuť, ako títo ľudia žijú. Mnohopočetne v malých priestoroch, snažiac si zachovať svoje zvyky, tradície, kultúru. Nakoniec sa Igorovi podarí nájsť ju, a odvádza ju späť domov.

Pri vyšetrení v nemocnici na Igorovu otázku ako dlho, doktor odpovie, aby si vysporiadal všetky veci.

Olo, bývalý kamarát, by sa mu mohol postarať o majetok aj priateľku po jeho smrti. Nemôže to všetko nechať len tak. Niekoľko krát sa k nemu snaží dostať, vidí, aká je skrachovaná existencia. Potom sa mu priznáva so svojimi plánmi a situáciou. Olo ho zaprisaháva aby ho prosil na kolenách. Neoblomný boxer sa musí podvoliť.

Kým nastane svadba, Yen Ha niečo tuší, je nešťastná, máva nočné mory. Neskôr, keď ich Igor s Olom predstaví na bowlingu, všetko jej dôjde. Dohodne im spoločnú svadbu a Olo sa hnevá, keď sa Igor správa, ako by to bol jeho svadobný deň. Čakal na takúto pomstu roky. Je však zmätený. Na svadobnej hostine tancuje ženích s nevestou, Igor sa na nich díva, chce si s Olom pripíť na známku zmierenia, je odmietnutý. Všetko vrcholí davom, ktorý kričí na mladomanželov, aby sa pobozkali. To prchký agresívny boxer nevydrží, vrhne sa na Ola. Ostatní boxeri ho však schytia a upokojujú.

Tréner mu pripomína, že to takto chcel. Flashback zo začiatku filmu, Yen Ha stojí pri mikrofóne, z očí sa jej valia slzy a spieva smutnú vietnamskú pieseň.

Ženská spolupráca na scenári bol dobrý nápad, tým pádom to nie je „mužský film o boxe, egu a priateľstve.“ Emócie sa vrstvia, vyvíjajú. Najmä skrz vzťah divák – hlavná postava. Neskutočne realisticky odohratý prchký, agresívny Igor (Eryk Lubos) v kontraste s detskou tvárou a naivným herectvom Vietnamky Yen Ha (Luu De Ly) vytvárajú neobyčajnú, dosiaľ v poľskom filme nevidenú, atmosféru. Po jej prvom „znásilnení“ na svadobných šatách v aute na parkovisku, by nikto nepredpokladal, že mu drsného hrdinu bude nakoniec ľúto. Scenár a charaktery sú precízne vymyslené – samotné písanie prebiehalo pod hlavičkou rôznych medzinárodných workshopov. Tým pádom je aj vyčistený od zbytočne vysvetľujúcich dialógov, skôr postavený na režijných nápadoch a obrazovej atmosfére. Marcin Wrona študoval na viacerých prestížnych filmových školách a svoje zručnosti v debute naplno využil. Taktiež má talent na vystihnutie charakterov, prostredí – farbou, svetlom, pohybom kamery. I keď sa striedanie netradičných uhlov kamery, stroboskopických efektov, dokumentárnych záberov a roztrasenej kamery niekde zdá mierne preplácané, pristane divokosti a surovosti ktorá z filmu sála.

Ak som sa rozhodla skúmať debuty, Wronova *Moja krv* je príkladom faktu, ktorý sa o nich tvrdí. Že sú (z časti) autobiografické a režiséri sa v nich snažia ukázať všetko, čo vedia. Nie vždy sa podarí, ale v tomto prípade to tak bolo, pretože film otvoril režisérovi cestu pre ďalšie projekty.

Profil: Marcin Wrona

Narodil sa v roku 1973 v Tarnove v Poľsku. Je synom známeho bioenergoterapistu Stefana Wronu. Navštevoval filmovú vedu na Jagelonskej univerzite v Krakove. V roku 1999 nastúpil na štúdium filmovej réžie Slezskej univerzity v Krakove, ktorú ukončil 2002 a pokračoval dodatočnými kurzami na Andrzej Wajda Master School of Film Directing (2003) a Binger Film Institute in Amsterdam (2006). Momentálne vyučuje na Katedre rozhlasu a televízie K. Kieslowského na Slezskej univerzite v Katoviciach filmovú réžiu.

Jeho absolventský film *Czlowiek magnes* (Človek magnet) získal ceny na mnohých festivaloch, dokonca hlavnú cenu The Best Student Film Award na festivale Tribeca Film Festival, ktorý organizuje Robert De Niro a Martin Scorsese v New Yorku v roku 2002. Jeho ďalší krátky film – *Telefono* (Telefón) prezentoval na ceremoniáli odovzdávania European Film Awards v Barcelone

2004. Neskôr bol tento film zaradený do DVD kolekcie Pedra Almódovara. Kým čakal na natočenie svojho celovečerného debutu, venoval sa práci pre televíziu a divadlá.

Celovečerným debutom je *Moja krew* (Moja krv), ktorý sa dočkal premiéry na festivale Rome Film Festival v roku 2009 a dosiahol mnohé ocenenia:

Cena novinárov /Journalist's Award, cena za najlepší scenár (The Best Screenplay Award) na festivalu Młodzi i Film, Polish Debuts Film Festival 2009 v Koszalinu, Grand Prix of the Polish Edition Hatrley-Merril v roku 2007 a 3. cenu od Hartley-Merril International Screenwriting Award v Cannes 2007 (s pracovným názvom scenára *Tamagotchi*).

Chrzest (Krst) – druhý celovečerný snímok režisér natočil hneď po úspechu debutu. A nebýva pravidlom, že by úspech debutu predbehol nasledujúci film. Wrona však nezaspal na vavrínoch a *Krst* získal tiež mnoho ocenení – Silver Lion Award, The Best Actor Award pre oboch hlavných predstaviteľov a cenu za najlepší strih na Polish Film Festival Gdynia 2010.

Marcin Wrona sa profiluje aj ako divadelný režisér, kde za svoju prácu zbiera ocenenia po celom Poľsku.

Televízna práca mu taktiež prináša úspech, keďže jeho nedávnu premiéru *Moralnosc Pani Dulskej* (Morálka pani Dulskej), ku ktorej písal scenár, videlo v televízii a na internete vyše 2,5 miliónov ľudí. Momentálne pripravuje završenie trilógie – *Moja krew*, *Krst* tretím filmom o ktorom sa dá viac dozvedieť v mojom rozhovore s režisérom.

Rozhovor: Marcin Wrona

Inšpirácia – námet – scenár. Cesta k ďalším verziám.

„Bola to kombinácia viacerých vplyvov, hľadal som príbeh založený na skutočných udalostiach. Dôležitý pre mňa, pre ostatných, univerzálny a zároveň lokálny – tak ako sa každý mladý režisér snaží urobiť.“

Tu vidíme podobnosť so spôsobom pomenovania príbehu Zuzany Liovej, čo len potvrdzuje vetu *„tak, ako sa každý mladý režisér (debutant) snaží urobiť“* hľadanie univerzálnosti a špecifickosti je kľúčovým bodom pri hľadaní témy a motívov vášho príbehu. Paradoxne spojenie týchto dvoch elementov býva najväčším problémom. Zachovať všeobecnú zrozumiteľnosť aj lokálnosť, špecifickosť.

„Našiel som svojho hrdinu – človeka, ktorý vedel, že umrie a nič tu po ňom v skutočnosti nezostane. Nebol som ten, kto vytvoril príbeh, len som skombinoval počuté.“

Režisér zbieral dlhší čas cielene materiál, ktorý ho zaujal, ktorý by chcel použiť do svojho debutu. Z rôznych zdrojov – novin, kníh, filmov a cielene vytvorených známostí vo vietnamskej komunite.

Ako sa to vyvíjalo po zozbieraní materiálu?

„Začal som písať scenár spolu s dvomi spoluautormi a trvalo nám to 1,5 roka. Požiadal som Grazynu Trelu, aby s nami napísala scenár, pretože som vedel, že je to projekt, ktorý potrebuje tak silný mužský ako ženský element Grazyna, predtým, než sa stala scenáristkou bola herečka, takže som mal možnosť dialógy počuť a písať ich nahlas. Najlepšie na písaní v skupine je to, že veci idú rýchlejšie – môžete pracovať viacerí naraz. Ako v USA, kde niekedy píše jeden film aj 50 ľudí a každý je zodpovedný za jeden element. Kým sa začne točiť vznikne tak štyri, päť verzií scenárov.“

Jediný z vybraných režisérov mal pri písaní spoluautorov. Veľmi umne si prizval kolegyňu (s ktorou pracoval už na divadelnom projekte), aby doplnila ženský element do filmu. To bol iste jeden z kľúčových momentov celého projektu. Písali spôsobom workshopu, diskutovali, hádali sa, a Grazyna predčítala dialógy. Marcin Wrona nám tu poodhaľuje a ponúka jeden z účinných spôsobom písania, ak ste začiatočník, alebo potrebujete niečo vyvážiť. Spoluautori sa stávajú automaticky tak trochu aj dramaturgami. Takáto spolupráca môže byť veľmi podnetná.

Vplyv workshopov, konzultantov, dramaturgov.

„Scenár bol v úspešný. V Poľsku vyhral hlavnú cenu v súťaži, ktorá nás posunula na svetové kolo do Los Angeles, kde sme získali tretiu cenu. Na základe toho bolo jasné, že dostaneme ľahšie aj podporu z verejných peňazí. Scenár sa musel teda preložiť. V angličtine môžete jednou vetou povedať to, čo v poľštine aspoň štyrmi. Možno my samotní sme komplikovaní. Po tejto skúsenosti som si uvedomil, že mnohé sa dá vyjadriť len správaním, pohybom hercov, režírovaním, namiesto dialógu.“

Znova tu nachádzam zhodný bod so skúsenosťou Zuzany Liovej, kde angličtina pomohla pri novom nazeraní na scenár. V tomto prípade sa tiež so scenárom cestovalo po zahraničných workshopoch a tým pádom sa rysovalo ľahšie získanie z peňazí (už vtedy fungujúceho) filmového inštitútu.

Odporúčal by takú cestu i ostatným nováčikom, absolventom filmových škôl?

„Na začiatku kariéry je dobré konfrontovať svoje nápady s nápady iných. Ale neskôr, keď si nájdete svoj vlastný štýl, jazyk a ľudia príjmu, to čo robíte, mali by ste nasledovať svoj vnútorný hlas a inštinkt. Niekedy mnoho rád a názorov môže spôsobiť to, že projekt sa aj vám samému bude zdať nejasný.“

Predpokladám, že tým režisér poukazuje na fakt, že už by asi neinicioval spoločné písanie. Zdôrazňuje, že je potrebné si hľadať svoj vlastný štýl a jazyk. Čo sa samozrejme v skupine až tak dobre presadiť nedá.

Jeho filmy a divadelné predstavenia sú úspešné aj medzinárodne. Vrhajú sa po uvedení filmu na prestížnom festivale na neho nové ponuky spolupráce?

„To sa nestáva skoro nikdy. Ak máte úspešné predstavenie, alebo premietanie na filmovom festivale, vypočujete si názory, potom vám to skôr uľahčí cestu doma k ďalším projektom a grantom. V Európe prichádza viac nápadov od režisérov, nie od producentov.“

Upozorňuje tu tiež na markantný rozdiel medzi európskym a americkým systémom. Na starom kontinente musí byť režisér, ten kto behá za producentmi a prehovára ich do projektov, pričom v Amerike je to naopak? Téma na zamyslenie.

Režijná skúsenosť (práca v teame, s hercami).

„Niekedy je menej viac. Je lepšie nechávať nejaké tajomstvá v pozadí. Každý musí hlavne vedieť o čom ten film bude, prečo sme sa stretli a začali na ňom pracovať. Niekedy sa stane, že sa vyskytnú rozdielne názory, takže nechcem byť blízky priateľ s producentom, alebo hercami. Je dobré mať medzi sebou fajn vzťah, ale niekedy režisér musí mať pod kontrolou všetko. Dokonca ak je to nevyhnutné, na pláci musí vytvoriť konflikt, i keď vymyslený, ak si to ten deň vyžaduje, ak potrebujete špecifickú náladu pred a za kamerou. Ak ste režisér, ktorý dokáže mať všetko pod palcom, vytvárate aj priamo náladu na pláci, vzťahy medzi ľuďmi. Po natáčaní cítite ako ste boli ako rodina, tím, prešli ste si spoločnou cestou, prežili ste.“

Tento názor priamo koliduje s názorom ostaných mojich respondentov (Gigor, Marek). Je vidieť, že Wrona má mnohé režisérske zdatnosti získané aj z divadla, čo mu iste veľmi pomohlo. Blízkym vzťahom v rámci práce sa vyhýba. Podobné rady každý z nás už počul. Je to individuálne. Ak pracujete s veľkým profesionálnym štábom, funguje organicky a režisér musí byť, ten ktorý všetko ovláda. U Wronu sú to aj samotné vzťahy medzi ľuďmi.

Zásadné zistenie debutanta získané zo strižne.

„Počas procesu filmovania a strihania filmu som si uvedomil, že prvá časť filmu nebola potrebná – bola to dlhá expozícia postavy boxera. A keďže som postavu obsadil veľmi výrazným hercom, ktorý bol sám o sebe expresívny a neurotický, nemusel som o ňom toľko hovoriť na

priamo. Tak som vystrihol scény zo začiatku. Bolo to poučenie do budúcnosti. V mojom ďalšom filme²⁵ je expozícia postáv veľmi krátka.“

Dôležitý bod, na ktorý režisér upozorňuje. Treba premýšľať nad expozíciou obrazovejšie a skratkovitejšie, ušetríte zbytočné natáčacie dni a peniaze.

Skúsenosť s produkciou, koprodukciami.

„So scenárom som zašiel za známym poľským producentom z Opus filmu, pretože som vedel, že rád pracuje s debutantmi. Je nezávislým producentom, jeho spoločnosť je založená na komerčných projektoch, ale robí aj umelecké filmy – pre uspokojenie, preto aby robil aj niečo dôležitejšie ako komerčné filmy, robí filmy, ktoré sa mu páčia. Nie pre peniaze, nie pre ostatných, ale pre ľudí s podobným vkusom.“

Treba sa na producerskom trhu poobzerať. Aj v našich podmienkach sa podľa Wronových slov dajú nájsť producenti, ktorí svoje peniaze zarobené z reklám a seriálov vrazia do mladej krvi. Trochu som tomu nemohla uveriť, hlavne z dôvodu, že priemerný vek debutantov regiónu sa pohybuje tesne pred štyridsiatkou.

„Ak máte šťastie, sú to také tri roky v Poľsku od prvej myšlienky k premiére filmu. Dva roky píšete scenár, potom zháňate financie, točíte, striháte. Celý proces postprodukcie trvá približne päť mesiacov. Ale aj tak, kým nemáte za sebou obrovský úspech, ste vo veľmi nestabilnej pozícii – musíte za každý projekt bojovať akoby bol prvým, úplne od začiatku. Ak nie ste Andrzej Wajda alebo Agnieszka Holland, každý film je ako debut.“

Triezvo zhodnotí režisér priemerné časové nastavenie výroby filmov v jeho domovine

„Väčšina producentov zarába z tzv. produkčného momentu – dostanú peniaze z produkovania, nie zo zisku filmu. Ak dostanú od Poľského inštitútu filmového umenia milión eur, hneď si pre seba odpočítavajú 20 percent pre seba. Nemáme systém, ktorý by pomohol poľským filmom zarábať, keď sú v distribúcii.“

Zhodnotil následne triezvo režisér. Štátna podpora je dobrý biznis. Musíte si byť istí, že tých 20 % investujete do človeka, ktorý vám to vráti entuziazmom, kontaktmi, časom a energiou investovanou do vášho projektu.

Nepremýšľal debutant o zahraničnej koprodukcii?

„Čakal som veľmi dlho na možnosť natočenia filmu a začatia kariéry. Ak by sme žiadali medzinárodné fondy a strany o peniaze, všetko by sa neskutočne preťahovalo. Myslím, že je to pre debutanta jednoduchšie to zbytočne nekomplikovať. Preto si myslím, čím ľahšie, tým lepšie.“

²⁵ Film *Krst (Chrzest)*, 2011, r. Marcin Wrona.

Je skvelé, ak je možnosť zaplatiť poľský film z poľských peňazí. Koprodukcie sú často založené na kompromisoch, najmä ak sú si krajiny kultúrne a jazykovo vzdialené. Skúsenejší tvorca sa v tom lepšie orientuje. Výnimku možno tvorí česko-slovenská spolupráca, ktorá naviazala na tradície zo spoločnej minulosti. Zuzana Liová si koprodukciou s českou stranou pochvaľovala pre blízkosť názorov a kultúry.

Kritická reflexia a vplyv kritiky na postoje do budúca, festivaly, situácia po premiére.

„Po prvom filme ste veľmi citlivý na všetko. Bol som veľmi sklamaný po premiére svojho filmu, na recepcii, pretože tam boli filmoví žurnalisti nadšení a neskôr, keď som s filmom cestoval po festivaloch sa všetko zmenilo. Ľudia u nás sú veľmi závistliví, ak urobíte niečo rýchlejšie alebo lepšie ako oni. Mám pocit, že niekedy sa snažia kritici nasilu hľadať vo filme niečo kontroverzné, aby mali zaujímavý článok. Dnes, stále po filmovej, alebo divadelnej premiére sa zbalím a odchádzam niekam ďaleko na mesačnú dovolenku a snažím sa nič z toho nečítať. Pretože stále bude niekto, kto to bude nenávidieť. Neexistuje film, ktorý by mali radi všetci.“

Opäť tu režisér úprimne hodnotí situáciu, ktorá je (predpokladám) podobná vo všetkých štátoch V4. Kritici hľadajú kontroverzný materiál. Ak sa však má o filme vedieť, musí spôsobiť diskusiu, emócie, názory. Bulvár ľudia čítajú, preto je viac-menej jasné, prečo sa k nemu kritici uchýľujú. Nie som však v pozícii to hodnotiť a určite existuje množstvo erudovaných rešpektovaných odborníkov. Na svetlo vychádza ďalší fakt – ak idete „s kožou na trh“ treba sa pripraviť na to, že sa vždy nájde niekto, komu sa vaša intímna svednosť (pretože o tom debuty bývajú) nebude páčiť.

Vzory a dohľadateľnosť ich vplyvu.

„Najprv to bol Andrzej Zulawski – robí bláznivé, emóciami nabité filmy. Neskôr to bol univerzálny filmár a remeselník Martin Scorsese, a samozrejme Lars Von Trier, ktorý priniesol do kinematografie niečo nové, iné, obnovil jej jazyk. A samozrejme Pedro Almodovar, David Fincher, Andrzej Wajda, Wojciech Marczewski.“

Zulawski pracuje s emóciami, ako naznačuje sám Wrona. Pre mužov režisérov je to asi ťažšia úloha (keďže nie sú psychologicky nastavení). Bol pre neho školou, ktorú využil v *Mojej krvi* a zobrazenie emócií je silnejšou stránkou filmu. Martin Scorsese a Lars von Trier sú zruční profesionáli, ktorí posúvajú vývoj kinematografie.

*„Hľadal som pri *Mojej krvi* štýl, ktorý by sedel s príbehom. Začal som sledovať ázijské filmy. Hľadal som vizuálne ázijský štýl práce s kamerou, ktorá je veľmi zmyslená a citlivá. Oni nestrihajú často filmy, ako tu v Európe. Majú v sebe i mnoho špeciálne skrytej energie, ktorú cítite vo vnútri.*

Nie ako ruské filmy, kde herci extrémne prehávajú a každú emóciu im vidieť na tvári. V ázijských filmoch je to ako cez sklo, vidíš že sa tam niečo deje, ale nemôžeš sa toho dotknúť.“

Pri študovaní materiálu o poľskom filme, alebo pri diskusiách s teoretikom Jaromírom Blažejovským, som často narazila na fakt, ktorý je pre súčasnú poľskú kinematografiu pravidlom – zobrazovanie antipatie voči Rusku. Skrz zobrazovania znásilňovania žien v historických filmoch a otvorenej kritiky. Čakala som preto, kedy v rozhovore s Marcinom Wronom padne nejaká podrívačná veta k Rusku. Nakoniec zmienil ich spôsob hrania vo filmoch, ktorý sa mu očividne nepozdáva.

Štýl ázijských filmov sám režisér opísal. Ako tvrdí, mnohé z expozície mu vypadlo, veľa materiálu vystrihal. I to dopomohlo sa priblížiť k snímaniu „cez sklo“, chápať postavy, ale nepreniknúť k nim. Vytvoriť si v nich trochu svojho priestoru.

Súčasná situácia autora, plány do budúcnosti.

„Práve som dokončil muzikál o Chopinovej smrti a v divadle režíroval niekoľko poľských klasikov. Pripravujem svoj ďalší celovečerný film. Bude to príbeh o duchoch, o posadnutosti v zmiešanej poľsko-židovskej kultúre. Príbeh sa odohráva na svadbe, kde ženícha posadne duch. Bude to tretia časť mojej trilógie o mechanizme prežitia – Moja krv rozpráva, ako sa muž snaží prežiť nechaním niečoho za sebou, Krst hovorí o rodine, ktorá sa snaží prežiť a tretia časť bude o spoločnosti, ktorá sa snaží pretrvať.“

Debut vytvoril priaznivé podmienky pre ďalší umelecký vývoj režiséra. Okrem divadelných, televíznych a filmových projektoch Marcin Wrona vedie kurzy filmovej réžie na Univerzite v Katoviciach na katedre K. Kieslowskeho.

Audiovizuálna situácia v krajine.

O čo sa opiera financovanie kinematografie v Poľsku?

„Je tu Poľský filmový inštitút, ktorý podporuje kinematografiu od roku 2007, to je dôvod, prečo vzniká viac a viac poľských filmov. Ak ich natočíme ročne 50, stále sú tu tri, štyri veľmi dobré. Konkurencia však rastie. Poliaci sa vracajú do kín na poľské filmy. Zlepšuje sa situácia, pretože systém financovania funguje. Všetci vravia, že je kríza, ale v poľskej kinematografii nič nepociťujeme. Systém je nastavený tak, že 10 % z každého predaného lístka v kine sa vracia do Poľského inštitútu filmového umenia.“

10 % z predaného lístka je astronomická suma, napríklad oproti 1 Kč v Českej republike z každého lístka, ktorá sa vracia do systému financovania kinematografie. V Maďarsku sa tento systém len rozbieha, v Čechách reorganizuje a na Slovensku disponuje malými prostriedkami.

Avšak najzarážajúcejšie je, že ľudia sa začínajú vracat' do kín na poľské filmy. Tento fakt stojí za hlbšie preskúmanie, pretože tak, ako napríklad slovenský audiovizuálny fond sa nechal v mnohom inšpirovať Poľským inštitútom filmového umenia, stálo by za to vypátrať, čím to je, že ľudia v susednej krajine začali počas ekonomickej krízy hŕfne chodiť do kina.



Resumé

Všetci tvorcovia debutovali až neskôr po tridsiatke, Marcin Wrona už na prahu 40-tyky. Sám tvrdí, že čakal na začiatok kariéry dlho. To, či sa vplyvom zavedenia štátom dotovaných fondov a inštitútov na podporu kinematografie bude vek debutantov znižovať, ukáže až čas. Je vôbec človek bezprostredne po absolvovaní školy zrelý na celovečernú autorskú výpoveď? Zuzana Liová čakala zo všetkých na samotnú premiéru filmu najdlhšie a vývoju scenára venovala mnoho rokov. Napriek všetkému, každý z režisérov si scenár písal sám (alebo v skupine – Wrona). Slovenská režisérka a scenáristka tvrdí, že si ani nevie predstaviť, že by nejaké svoje vnútorné témy, napísané v autorskom scenári dala režírovať niekomu inému.

Tvorcovia potvrdili, že byť scenáristom, režisérom a ešte aj producentom svojho projektu je zložité a nejaká zložka by musela prirodzene utrpieť. Preto je dobré nájsť si skúseného producenta, ktorému môžete ako režisér plne dôverovať, je projektu ľudsky odovzdaný a schopný diskusie. Existujú i takí, ktorí vyhľadávajú spoluprácu s debutantmi, sú ochotní do nich investovať (skúsenosť M. Wronu). Treba mať teda (i ľudský) prehľad o možnostiach. Ak chcete žiadať grant na výrobu svojho scenára, musíte byť zastúpený produkčnou spoločnosťou.

Tak isto by to malo byť aj s tvorivými zložkami – Petr Marek to dohnal do krajnosti, keď všetci v štábe boli jeho priatelia zo života. Wrona to vidí opačne – vyslovuje názor, že režisér by mal vedieť dokonale ovládať situáciu a náladu na pláci, i medzi ľuďmi a na to je potrebný profesionálny odstup a rešpekt pre osobu, ktorá vedie natáčanie.

Počas natáčania sa scenár nemenil u Gigora, pretože bol obmedzený finančnými podmienkami a množstvom filmového materiálu, ktorý mal k dispozícii. Liová musela robiť niekoľko kompromisov počas filmovania – z produkčných, ľudských a scenáristických dôvodov. Petr Marek mal svojou nezávislosťou od produkčných spoločností a obmedzením rozpočtu absolútnu tvorivú slobodu. Navyše u neho vznikol scenár až po veľkej časti natáčania filmu (kvôli požiadavke o distribučný grant). Veľa vecí potom vzniklo v strižni, ktorú Marek považuje za najpodstatnejšiu fázu výrobu filmu. Významným poznatkom je aj fakt, ktorý si v strižni uvedomil Marcin Wrona – že

nie je nevyhnutné natáčať dlhú a vysvetľujúcu expozíciu. Celú ju nakoniec vystrihol a bola to pre neho obohacujúca skúsenosť do budúcnosti (ušetríte zbytočné natáčacie dni a peniaze).

Tvorcovia z krajín V4 odporúčajú premiérovať film v zahraničí. (Tu upozornil maďarský režisér na fenomén okruhu tém, ktoré sa od východoeurópskych/stredoeurópskych krajín očakávajú, aby mohli byť premietané na festivale – napríklad reflexia minulého režimu, alebo zobrazovanie sociálnych problémov spoločnosti.) Napriek tomu, že sa po premietaní po vás nevrhnú producenti s ponukami na spoluprácu, každý úspech v zahraničí je viditeľný najmä doma – tvorcovi dokáže urobiť meno u profesionálov, ale i laikov. To mu otvára dvere na ľahšie získanie grantov a peňazí. Čo je obrovskou výhodou. Tak isto, ak preložíte svoj scenár do angličtiny – je to proces hľadania slov a významov, pomôže to pozrieť sa na projekt z inej perspektívy a zoškrtáť nepotrebné časti z dialógov (podľa skúseností Z. Liovej a M. Wronu). Nie všetci však odporúčajú zúčastňovať sa medzinárodných scenáristických workshopov (najmä ak ste v začiatkovej fáze), kde môže množstvo pripomienok zmiastať. Treba si byť dobre vedomí toho, čo chceme povedať (či akú otázku filmom položiť – ako Gigor) a držať sa toho.

Zvedavá som bola na vplyv kinematografických vzorov režisérov a dohľadateľnosti ich vplyvu v samotných debutoch. Zuzana Liová a Dardennovci, Petr Marek a francúzska nová vlna, či Wrona a ázijská kinematografia. Je teda celkom legitímne a tiež potrebné dívať sa na filmy, ktorým by sme sa ako autori chceli priblížiť, a rafinovane s nadobudnutým narábať vo svojich projektoch.

Vysporiadanie sa s kritikou okomentoval trefne maďarský režisér, keď vyslovil, že stále tu bude niekto, kto bude váš film nenávidieť. Treba brať do úvahy aj fenomén novodobých kritických ohlasov – a to je niekedy až násilné hľadanie kontroverzie vo filme, aby bol článok zaujímavý. Nepopierateľný je v tomto prípade fakt, že ak je okolo niečoho rozruch (napr. Marekova *Láska shora*) vyvoláva to u ľudí zvedavosť to vidieť na vlastné oči. Takže kontroverzné kritiky môžu pridávať na záujme divákov.

Potvrdilo sa, že efektívny systém štátnej podpory audiovizie je dôležitým krokom v každej krajine. Každoročne od vznikov fondov a inštitúcií premiéroje viac a viac domácich titulov. Petr Marek má na štátom „posvätenú“ kinematografiu iný názor, a tvrdí, že film sa dá natočiť s kamarátmi za tri dni. Nie však každý film.

Zaujímavé boli odpovede tvorcov na vzťah ich národov k domácej filmovej tvorbe v súčasnosti. Vystihol to Gigor. Myslí si, že ľudia sú zhovievavejší k brakovej americkej produkcii aj preto, lebo nevedia rozoznať zlý dialóg v angličtine. Domáce filmy sú vnímané ako „artové“, festivalové, a tým sú bežným publikom primárne odmietané. Odlišná situácia je len v Poľsku, kde

za posledné tri roky zaznamenávajú prílev divákov do kín (aj na domáce tituly). Matematicky to vychádza – pár rokov po vzniku Poľského inštitútu filmového umenia sa zvýšil aj samotný počet natočených filmov, takže divák má možnosť si vybrať, a tým, že 10 % z ceny lístka sa vracia do inštitútu, Poliáci podporujú svoj film samotnou návštevou kina. Odliv divákov v ostaných krajinách je spôsobený i zvýšením vstupného, rozpadom siete jednosálových kín, a zvyšovaním ceny lístka vývojom nových technológií (upozornila na to aj Zuzana Liová v rozhovore).

Väčšine z režisérov sa podarilo dostať do pozornosti odbornej, či laickej verejnosti. Marcin Wrona po premiére *Mojej krvi* začal točiť svoj druhý film, ktorý mal do roka úspešnú premiéru a získal množstvo ocenení na festivaloch. Attila Gigor bol oslovený HBO Europe na režírovanie celosvetovo úspešného seriálu *Terapia* a pripravuje s novovzniknutým Fondom na podporu kinematografie svoj ďalší projekt na medzinárodnej úrovni. Zuzana Liová sa stala známou a rešpektovanou autorkou a režisérkou, natáčala dokumenty pre RTVS, vedie scenáristov na VŠMU a tiež začína pripravovať svoj nový film. Petr Marek je vedúcou osobnosťou českého nezávislého filmu, i keď sa od tohto označenia mierne dištancuje. Venuje sa skladaniu hudby. Ukazuje cestu, akou sa dá film robiť inak, slobodnejšie. Je oslovovaný na mnohé projekty (verejnoprávne televízie nevynímajúc).

Opakujem definíciu debutu zo začiatku práce: francúzske slovo *début* pochádza zo slova *débuter* – urobiť v hre prvý ťah, *dé* – z, od + *butt* – výhra, cieľ. Každý z režisérov urobil „prvý ťah v hre“ a tým dosiahol aj „výhru, cieľ“.



Použité prameny

- *Act on Cinematography of 30 June 2005* (.pdf); Polish Official Journal 2005, No. 132, item 1111), Art. 19. s. 6, online: <http://www.pisf.pl/files/dokumenty/act_of_30_june_2005_on_cinematography.pdf>.
- DANIELIS, Aleš. Česká kinematografie v roce 2011. *Film.sk* č. 5/2012., s. 46–50.
- *Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu 2011–2016*. Ministerstvo kultury, listopad 2010. Vid': <<http://www.proculture.cz/knihovna/downloadfile.php?id=586>>.
- MACEK, Václav. Rodinné striebro – ale do ktorej rodiny? Ako sprivatizovať 1 297 254 000 Sk. *Cinepur* 85, 2013, č. 1–2, s. 62–70.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Dvadsať rokov slovenskej filmovej samostatnosti – pasíva a aktíva. *Film.sk*, č. 2/2013., s. 24–25.
- ULMAN, Miroslav. Slovenská kinematografia v roku 2011. *Film.sk*, č. 6/2012., s. 48–49.
- VARGA, Balázs. Vzestupy, pády a čas dlhů. Posledních dvacet let maďarské kinematografie. *Cinepur* 85, 2013, č. 1–2, s. 82–84.
- ZAKOPALOVÁ, Lucie. Jak se to dělá v Polsku? *Cinepur* 85, 2013, č. 1–2, s. 98.

Prílohy – kompletne rozhovory

Zuzana Liová

- **Vznik námety. Bol to odpozorovaný konštrukt, alebo to vychádzalo z odpozorovaného príbehu z okolia?**

Ja to úplne takto nemám postavené, že príbeh – téza, alebo téza – príbeh. V podstate ten námet vznikol vo viacerých rovinách. Boli to veci, ktoré som videla, alebo počula. Zapisujem si veci, ktoré ma zasiahnu. Nemusí to byť celý príbeh, stačí situácia. Tu konkrétne bola situácia, že som spoznala muža, ktorý stavia domy pre svoje deti. Domyslela som si – keby tie deti to nechceli a odišli, a hrdinka by niečo ešte urobila, čo by bolo neprijateľné pre rodinu? Tak som si vymyslela milenecký vzťah. Takže je to kombinácia vecí – niečo človek domyslí, ale sú to i emócie a veci, čo človek pozoruje v živote, a čo sa na neho nalepí, dotkne, do niečoho sa vžije. U mňa jej toto celé domixované. Z námety pomaličky vychádza téma. Je to jedno s druhým. Aká téma by sa dala čím vypovedať.

Prvá verzia scenára vznikla veľmi rýchlo. Bolo to v rámci ceny Tibora Vichtu. Najprv sa odovzdával námet a keď námet postúpil ďalej. Scenár som písala dva mesiace.

- **Vstup dramaturga a koľko verzií scenára vzniklo, či bola nejaká fáza i kritická?**

Dramaturgovia do toho vstúpili hneď, v rámci ceny Tibora Vichtu. Od námety to dávam čítať Janke Skořepovej, ktorá je takou spriaznenou dušou, čokoľvek čo idem tvoriť, jej posielam. Čo je verzia? Bola nejaká prvá, v Berlíne som napísala ďalšiu, po Berlíne bol ďalší veľký prepis na Scrip Teaste, po ňom sme s nejakou piatou žiadali o peniaze na produkciu. A až keď som našla hercov, lokácie, prebehli herecké skúšky a šlo sa točiť, sa to muselo skratiť a niektoré veci skonkretizovať. Celkovo vzniklo 5–6 verzií, ale malo to strašne veľa medzifáz. Riešili sme jednu linku a prepisovali ju, potom druhú. Ten proces prebiehal pozvoľne. Dlhé to trvalo, lebo som pomedzi to robila iné veci. Mesiac som to písala, odložila som to, a vrátila som sa k tomu po polroku, po roku. Moja pozornosť tým bola rozbitá a vždy som musela nanovo naberať energiu. Pomedzi to som sa musela niečím živiť, písala som seriály, pre televíziu, filmy. Pracovala som i na *Tichu* (režisérkin televízny debut, 2005), ktoré vznikalo paralelne.

- **Vízie o *Dome*.**

Keď mám námet, možno sú tam nejaké konkrétne veci, ale nebazírujem na tom. Myslím, že sa vždy dá nájsť lepšia situácia, zápletky. Pre mňa je dôležitá emócia, ktorú som tam dávala (podobne aj v *Tichu*), tá vo filme ostala. Spolu so základným konfliktom. A to, že v prvej verzii námety tam ona mala nejakého iného frajera a iné detaily, ktoré sa zmenili neboli dôležité, neboli dobrou cestou.

- **Je lepšie so svojím scenárom osloviť produkciu, ktorá s ním pôjde do grantu, alebo to zvládne autor sám?**

Byť producentom je hrozne vyčerpávajúce. Je to však individuálne, ak má autor producentské schopnosti a vie to skĺbiť, nevidím problém, prečo by si nemohol založiť firmu a nešiel do toho. Osobne však mám čo robiť s tým, že som sama scenáristka aj režisérka v jednom. Pre mňa je dôležitý producent, ktorému môžem dôverovať.

- **Financovaný vs. nefinancovaný scenár.**

Pre mňa je lepšie, keď si napíšem niečo úplne slobodne, bez očakávaní niečoho a záväzkov ku grantu, a keď som s tým tvarom uzrozmeneá, viem, čo chcem a verím tomu, že môžem žiadať na vývoj, a získať tým čas, ktorý by mi pomohol to dotvoriť. Dáva to slobodu, že aj keby sa tá, či oná cesta nepodarila, nič sa nedeje. Pri financovaných scenároch ide o ten pokoj. Človek to môže robiť, nič ho nerozptyľuje, venuje sa len svojej látke. Ale možno v tej začiatkovej fáze je lepšie, ak človek nemusí myslieť na záväzky (ktoré sú s financovaným scenárom spojené), je to pre mňa lepšie.

- **Je důležité být scenáristom, režisérom a aj producentom, aby sme mali kontrolu nad svojim projektom?**

Je to individuálne. Film je tak niečo zložité, že to je možnože až nadľudský výkon. Ja si režírujem scenáre, lebo to bol akoby môj osud. Keď som hľadala režiséra na *Ticho*, nenašla som nikoho, pri kom som mala pocit, že vnútorne to súznie a že môj príbeh mu je blízky, je pre neho osobný. To som nenašla, a mala som šťastie, dostala som ponuku, aby som si to urobila sama. A teraz si neviem predstaviť, že by som niečo napísala, a dala to niekomu – myslím veci autorské, ktoré sú mojimi vnútornými témami. Nemám problém písať televízny film, alebo seriály, ktoré niekto zrežuje.

- **Má scenárista myslieť aj na to, keď píše aby to bolo natočiteľné? Má sa nechať omantinelovať podmienkami situácie kinematografie?**

Moje príbehy sú od základu jednoduché a dejú sa v súčasnosti. Teraz už viem, keď niečo píšem a viem, čo to bude obnášať režijne, ale strážim si to, že v tejto chvíli je to jedno v tejto chvíli, mám slobodu na papieri. Tieto veci netreba brať do úvahy. Keď mám pocit, že si napíšem 200 komparzistov, tak ich tam napíšem. Je to iné pri žánrových filmoch, sci-fi a pod, to mu musí byť jasné, že v slovenských podmienkach na to dosť peňazí nebude. Musí to nejako vyzeráť, aby všetko nezostalo na pol ceste. Ja sa nenechávam obmedzovať pri písaní. Skôr potom, keď už robím režijnú verziu, po spolupráci s producentom, niektoré veci vypadli, alebo sme našli inú cestu, ak to bolo príliš drahé.

- **Pozícia dramaturga.**

Je dôležitou postavou. V mojom prípade, že si napíšem scenár a ešte si ho aj režírujem, je to človek, ktorý má ten príbeh v sebe a stojí pri mne je veľmi nápomocný. Stojí pri mne, keď režírujem, a niečo sa mi niekam posúva, a musia padnúť rozhodnutia. Boli chvíle, keď som volala z plácu dramaturgičke. V rozhovore s niekým si to aj ja lepšie sama viem uvedomiť. A v rámci písania je to pre mňa dôležitá prvá spätná väzba, čistenie vecí a hľadanie. Prakticky vo všetkých fázach, aj výber hercov som konzultovala, dokonca i lokácie (ako nám priestor posunie veci). Nie je to každý krok, ale sú chvíle, kedy to potrebujem. A potom samozrejme v strižni, tam sa to nanovo skladá, rozkladá.

- **Došlo filmovaním zmenám v scenári? Menilo sa toho mnoho počas točenia?**

Veľa sa ladilo pri hereckých skúškach, pri hľadaní lokácií. V rámci režijného scenáru mohol vypadnúť nejaký jeden motív, alebo niečo čo sa zdalo nadbytočné, šlo to von. Niečo sme mali v štyroch obrazoch, ale pokojne ten význam dáme to jedného. V samotných scénach a pohyboch hercov, ale zásadne sa to nemení. Sem-tam vypadne replika, alebo sa niečo dopíše, lepšie povie. Veľké zmeny nenastávali. Natočilo sa, čo sme mali pripravené. V strižni došlo k veľkým zmenám. Stále sa to deje, je to proces. Ja nie som úzkostlivá pri dialógoch, že presne toto sa musí povedať. Pri niektorých dôležitých áno, ale pri bežnom rozhovore nie. Nenazývala by som to zmeny, nazvala by som to proces tvorby, scenár je vlastne otvorený a nedokončený tvar. Žije ďalej, možno až do zvukovýroby, aj keď robíme farebné korekcie sa to rieši. Pre mňa je to oživená forma, je to jeden ťah, jeden proces od napísania prvého námetu, po poslednú projekcia. Je to tvorivý proces.

- **Stáva sa, že vystavaný obraz nefunguje, napr. v strižni? Ako sa vtedy postupuje, je to bežná vec?**

Neviem, či je to bežné. Mne sa to stáva. Tam hrozne veľa vecí hrá, čo má človek vymyslené teoreticky, naskúšané s hercami. Ale môže byť trošku iné svetlo, možno ten herec urobí inak niečo s mimikou...

- **Konkrétny príklad?**

Čo sa týka vyznenia vzťahu otca a zaťa, pôvodne sa to malo točiť tak, že zať vyprovokuje Imricha v krčme k stávke a výhrou bol dom – stavte sa, že keď urobím toto a toto, a vyhrám, vy mi dáte

dom, čo ste pre dcéru stavali. Imrich na to mal súhlasiť. V stávke išlo o výmenu kolesa na aute, ktoré tam trčalo, mal opraviť defekt do nejakého času. On to opravil a Imrich mu dal kľúče od domu a mal sa tam nasťahovať. Tá scéna sa nepodarila dobre natočiť, mali sme malo komparzistov, bolo to také nejaké zvláštne, aj keď to bolo zmotivované, zrazu máme natočené, ako mu dáva kľúče, a je to zrazu celé také slabé, také divné. To bolo v prvej časti natáčania, potom sme mali pauzu, točili sme v lete. Ja keď som to videla natočené, tak si vravím, že toto ani nepostriháme, tomu nič nepomôže, celé to je nejaké zle. Musela som začať premýšľať, čo s tým, a vymyslela som, že je to celé zle od základu a vzpieralo sa to, zle sa to aj točilo. Tak som vedela, že sa treba vydať inou cestou. Vymyslela som v krčme bitku, ktorá sa vo filme odohráva. Toto je príklad väčšej zmeny. Pochopila som, že to nemôže byť náhodou, že dáva Imrich ten dom v stávke, ale že to musí byť jeho rozhodnutie, lebo on bojuje ten otec s tými svojimi démonmi, že on už by sa možno aj chcel priblížiť k staršej dcére a ich rodine, len nevie ako, a vlastne aj zlyhal, lebo sa nechal vyprovokovať, a v hneve na seba a na všetkých im sám od seba hodí tie kľúče. To, že to bolo jeho vlastné rozhodnutie mi prišlo oveľa dôležitejšie. A nakoniec som rada, že sa pôvodná verzia nepodarila natočiť. Škoda peňazí, ktoré sa minuli na natočenie tohto nepodareného obrazu. To mi je vždy ľúto.

- **Menil sa počas točenia štáb? Má to vplyv na výsledok? Je to na chrbte režiséra?**

Najhoršie je, keď vypadnú ľudia z toho najužšieho tvorivého tímu, čo je kameraman, architekt, kostýmová výtvarníčka, strihač. Keď vypadne niekto, kto to s vami od začiatku budoval, je to ťažké. Mne sa to stalo pri kameramanovi aj strihačovi, ale bolo to nakoniec šťastie v nešťastí, našlo sa východisko. Ja si chcem sama vyberať tvorivé profesie, takže keď sa to stalo, hľadala som dobrú alternatívu. Potrebujem robiť s niekým, kto to vezme za svoje, vie tomu dať veľa energie, a ešte si aj ľudsky rozumieme.

- **Význam premiérovania filmu v zahraničí?**

To nie je len otázka pre slovenský film, ale primárne, keď ten film je robený ako autorská výpoveď o niečom, umelecký film, je to smerované skôr pre festivalové publikum. Pre film je najlepšie, aby mal premiéru na čo najlepšom festivale. Potom má lepší štartovací bod aj pre distribúciu, a pre získanie domácich divákov. To, že sme boli v Berlíne, filmu pomohlo v štarte a potom sa dostal na veľmi veľa festivalov. Film je jeden z dôležitých prvkov, spôsobov, akým sa môže prezentovať krajina, a ja som to videla na rôznych festivaloch, ako tí festivaloví diváci boli hladní po informáciách ako to tu je, ako sa tu žije, pýtali sa – takže je to taká správa z nášho priestoru, keď sa film dostane na festivaly, a to je dobre.

- **Odozvy zahraničných úspechov – aký čas človek ostáva vo zvýhodnenej polohe, a či je nutné myslieť na využitie kontaktov pre budúcnosť?**

Každý film má svoj príbeh, a príbeh *Domu* je, že bol v Berlíne a festivaloch, a ja si to môžem napísať do životopisu, ale nič mi to nepomôže pri tom, že mám pred sebou čistý papier, mám tam niečo napísať, a musím prejsť celú tú cestu.

- **Prichádzali po premiére konkrétne ponuky? Môže debutant v zahraničí čakať, že mu to uľahčí cestu?**

Nie, myslím že nie. Ono to tak úplne nefunguje, tam je niekoľko stoviek debutov. V Berlíne to bolo úžasné, ale ja hovorím, že vždy (v rámci systému, ako je to nastavené v Európe) musí najprv prísť domáca podpora, potom sa hľadajú koproducenti. Možnože mi to pomôže pri ďalších projektoch, keď tam je napísané, že *Dom* bol v Berlíne, že sme mali ceny, úspech, možno tie komisie vedia, čo majú očakávať, nejdú do neznáma ako je to pri niekom, kto skončí školu a chce urobiť celovečera. Keď má človek niečo za sebou, a môže na tom stavať je dobré, ale to je tak všetko. Pri tvorbe je to stále o hľadaní.

- **Koprodukcija – výhoda alebo nevýhoda pre debutanta?**

Ja poviem svoju skúsenosť – bola som bola šťastná, že sme zostali v česko-slovenskej koprodukcii, a mala som slobodu v tom, že som si zvolila s akými spolupracovníkmi chcem robiť, kde to budem točiť. To, čo je v obraze je pre mňa najdôležitejšie, potom sú to spolupracovníci, s ktorými si musím rozumieť, a nakoniec všetky tie lokácie a priestory. Ak by mi mal niekto diktovať, že mám točiť v Nemecku, alebo niekde inde, to si úplne neviem predstaviť, lebo by ma to obmedzovalo. Ale nevádi mi robiť v Nemecku postprodukciju. Druhá vec je finančná – vklady sa pri koprodukcii rozkladajú a je to ľahšie financovateľné ako s prostriedkami z dvoch krajín. .

- **Rozruch okolo scenára je pozitívna vec? Cena Tibora Vichtu a zahraničné workshopy.**

Nechcem nikomu radiť, je to každého cesta, scenáristu aj príbehu, koho ten tvorca postretne, čo mu kto povie a ako sa to vyvinie v jeho príbehu a scenári. Cena Tibora Vichtu bola najpozitívnejšia v tom, že som mala deadline na napísanie verzií, mala som hraničný čas. Ďalšie fázy to bola všetko vlastná aktivita. Mne to pomohlo finančne, mala som šťastie, že ceny, ktoré som dostala, boli peňažné. Mohla som tým pádom písať. A slobodne – ešte bez producenta a iných zaväzujúcich peňazí. Mohla som tak písať dosť dlho. Čo sa týka rôznych konzultantov, záleží to na vás, čo si z toho vyberiete. Môj systém bol, že som si všetko zapisovala, kto čo pripomienkoval. Na Scrip Teaste to bola intenzívna práca, piati – šiesti to čítali, a ja som s nimi mala počas týždňa stretnutia. Oni rozprávali, radili mi, každý išiel cez seba, niekto kládol dôraz na to, iný na to. Doma som si to čítala a premýšľala nad rôznymi načrtnutými cestami. Vždy som však sa snažila aby to šlo cezo mňa.

- **Netlačia do hľadania univerzálnosti ? A nemali miestami protichodné názory?**

Mala som konzultantov Jamesa Ragana (americký scenárista) a Berndt Lichtemberga (scenárista filmu *Goodbye Lenin*). Boli pre mňa veľmi prínosní. Ten príbeh, ktorý bol niekde tu na Slovensku, z toho príbehu sme hľadali tému, ktorá sa akože nedotýka len toho, čo tu je, ale ktorá je univerzálna, aby to tento film povýšilo. Univerzálny na mojom filme je vzťah otec–dcéra, jedinečné je to, že sa to odohráva v tomto prostredí, ktoré si prešlo určitým vývojom, kde téma protikladu generácií funguje trošku v inej rovine funguje inak ako na západe. Človek ktorý žije v jednom systéme a musí sa prispôbiť inému, s charaktermi, ktoré tu žijú. Je to výpoveď o pocite z tohto prostredia, kde žijeme. James to nazýva „back drop“, také „pozadie“ toho celého. Univerzálna linka je o vzťahu rodičov a detí, pochopiteľná pre všetkých. Bolo to o vyvažovaní, veľa sme sa o tom bavili, ako ten malý príbeh dcéra–otec, ako to spraviť filmovo, aby to nebolo ucapené, len vypovedané slovom. Chceli sme sa vyhnúť televíznej rovine. Rozprávali sme sa ako to pozdvihnúť, posunúť. Bolo to prínosné.

- **Cena Tibora Vichtu sa zrušila, je to dobre? Existuje niečo, čo by odporučila, grant, niečo je podobné?**

Povodne to bolo koncipované ako workshop, a zviditeľňovalo to mladých autorov a ich scenáre, čo bolo dobre. Keď som začínala, a aj samotná súťaž začínala, tak vtedy vlastne o nejakých zahraničných lektoroch a workshopoch nebolo ani počuť. Ja som bola v Španielsku, Nemecku. Všetko sa u nás len rozbíhalo, nedalo sa dostať ani k zahraničnej literatúre. Malo to vtedy iný zmysel. Bola tam finančná podpora na písanie. Za tých 10 rokov viem, že len zopár scenárov sa natočilo, nemalo to až taký efekt, že by tam producenti išli a zaujímali sa a čítali to, neviem. Možnože to niekto robil... Ale aj Scrip Teast to má takto nastavené, že v Cannes sa prezentuje 12 kvalitných projektov zahraničným producentom. Tak sme to tam teda prezentovali tiež, a nič. Najväčší prínos mojej prezentácie bol, že som sa odvážila rozprávať pred ľuďmi po anglicky. Autori sa snažia, ale tie cesty k tým producentom sú individuálne, možno sa to niekedy podarí cez súťaž, a niekedy človek musí sám prísť a povedať – toto mám, čítajte, či chcete, nechcete.

- **Zmenilo sa niečo na scenári, keď ste ho museli preložiť do angličtiny?**

Scenár musel byť zrozumiteľný. Mám dobrú prekladateľku – nebolo to tak, že sme prekladali slovička, my sme riešili významy, dávali sme si pozor, aby to bola dobrá verzia. Celkovo s tým prekladom je to tak, že človek sa niekedy v slovenčine zamotá a angličtina potrebuje presnejší význam, tak sa človek zamyslí ako to čo najjasnejšie povedať, a to je určite prínosné. K jazykom ešte dodám že, máme dve verzie filmu – českú a slovenskú, a tam ma bavilo sledovať ako jazyky, ktoré poznám, ako ide iná energia zo slovenskej verzie ako z českej. Bolo to pre mňa podnetné, porovnať si tieto dva jazyky.

- **Aké sú vaše kinematografické vzory?**

Konkrétne pri dome sme s kameramanom Jurajom Chlpíkom pozerali niekoľko filmov, potom sme sa o tom rozprávali, a povedala som mu svoju predstavu. Inšpirovali ma Dardennovci a ich film *Dieťa*, menej aj *Mlčanie Lorny* a film *Wrestler a Fish Tank*. Fellini, Kim Ki Duk, Greenaway, ázijská, iránska.... Mám rada veľa filmov a režisérov.

- **Zásahy riadené rozpočtom, limitujúce požiadavky produkcie. Ste nekompromisný typ a radíte to debutantom?**

To záleží od situácie, príbehu a rozpočtu. Viem, že som skracovala verziu pre točenie, ale z vlastného popudu – namerali sme, že je to dlhé. Napr. pôvodne v scenári bolo, že sa cez dedinu kope kanál, a rozkopané je všetko. Chcela som tým vyjadriť, že všetko je proces zmeny, aj tá naša krajina, ako ju ja vnímam, je stále v zmene, stále sa niečo vykope, zakope – to bol jeden obrazový motív. Nakoniec to bola len nejaká jama, zredukovaná na ešte menšiu jamu, ktorú mala hrdinka obchádzať a ona mala tiež prechádzať fázami, ako domy. Začalo to byť hrozne komplikované, a potom sme si povedali, že ak tam jama nebude, nič sa nestane. Čo sa týka obsadenia, to bolo jasné, a lokácie, tam sme hľadali veci, ktoré sa hodia a vychádzajú z príbehu. Nestalo sa mi, že by niekto škrtal – tam nie, alebo tam nie. Nekompromisný treba byť v tom, že ak je veľa názorov, a tá pôvodný pocit a význam vecí sa začína strácať, tak vtedy si myslím, že je dôležité trvať na tom, aby to tam bolo, ak to má mať zmysel. A treba sa samého seba aj päťkrát opýtať: naozaj tam tú jamu treba? – napríklad. Keď prídete na to, že dá sa to bez toho, že príbeh funguje, nič to nenaruší, ide to von. Ale keď by mi niekto povedal, že musí stavať iba jeden dom, tak to nejde. On musí stavať dva, má dve dcéry. Tam by som bola nekompromisná. Záleží od toho, o čo ide.

- **Kritické ohlasy. Nakolko sú smerodajné?**

Ja mám rada rozhovor, v ktorom človek, s ktorým diskutujem o filme hovorí, toto a toto ti tam nefunguje. Z tej diskusie musí niečo ísť. Nemám rada nekonštruktívnu kritiku, to nikam nevedie, ja si potom môžem prečítať ako niekto nadáva na celý film, ako mu tam nič nefunguje – tak to si tak poviem, že ak to tak odvíjal, je to v poriadku. Viem, ktoré veci mi tam fungujú. Nad návrhmi a postrehmi sa zamýšľam, to áno.

- **Kritiky boli pozitívne, niektorí tvrdili, ako Krobot zastupuje film.**

Oni to strašne oddelili – bez Krobotu, a na ňom stojí celý film, bolo aj také...

- **Je zdravé si kritiku pripúšťať k telu?**

Ako čo, keď je niečo je podnetné, to človek cíti, že tu má ten človek pravdu, a som si to nevšímala. Niektoré vôbec, to len tak preletí. Sú aj nepodstatné veci, ktoré ľudia riešia, napr. jazyková verzia – načo miňajú energiu, že sa rozčuľujú, načo druhú verziu. Proste český koproducent chcel českú, a ak chcú stále je k dispozícii tá slovenská. To mi príde nezmyselné, kritizovať jazyk.

- **Kedy ste mali predstavu o obsadení?**

Na Slovensku som nenašla nikoho na rolu otca. Vlastne celá rodina je podstatná. A viem, že keď je zlý herec, je to len trápenie, takže si na tom dávam záležať, aby to boli herci, ktorí to niekam posunú, s ktorými to bude vzájomná tvorivosť, a nie že tam bude vyťahovať len svoje seriálové šuflíky. Pan Krobot bol pred natáčaním dosť dlho dohodnutý, mala som ho v hlave. Upozornila ma

na neho jedna priateľka a z jeho fotky išiel pocit, že ťa zabije, alebo také niečo. Najprv som povedala nie, ale potom som o ňom premýšľala, a produkcia mu poslala scenár. Stretli sme sa, on aký je – človek hneď pochopí, že sa nemá čoho báť a od prvej chvíle som mala pocit, že je v klude.

- **Ide na pläci aj o chémiu, ako to funguje?**

Veľmi dôležitá je chémia medzi režisérom a hercom. Musím byť v absolútnej súhre s kameramanom a s tvorivými zložkami. Ideálne je, ak má človek podporný a partnerský vzťah aj s producentom. Niektoré veci nefungovali na *Dome*, a bolo to cítiť, začalo sa to spomaľovať, a niektorí ľudia nepracovali ako mali. Zdržovalo sa to. Možno je to tak na každom natáčaní – tlak, zodpovednosť. Tých 12 hodín ľudia makajú len s obedovou prestávkou s veľkým sústredením a koncentráciou.

- **Ticho – nakoľko ovplyvnil pozíciu *Domu* v našom kontexte? Existujú zásadné rozdiely medzi televíznou produkciou a kinematografickou produkciou?**

Ticho bolo dobre prijaté, myslím si, že možnože mi to trochu urobilo inú pozíciu, keď sme žiadali o grant. Bol to rozdiel, pretože ticho je televízny film. Robili sme ho v dobrých podmienkach, dobrý počet dní, štáb relatívne veľký, a nehrali sme sa seriálovo na dve kamery. *Dom* bolo niečo väčšie, človek inak premýšľa, koncipuje zábery, je to oveľa komplikovanejšie. Nabrala som pri *Tichu* zručnosť, bola to prvá hraná vec, ktorú som robila. Nešla som postupne od krátkeho hraného, rovno som robila 70 min. film. Z nejakého dôvodu mi ľudia dôverovali, presvedčili ma, a ja som si povedala, že to skúsím. Dala som do toho všetko, čo som v danej chvíli vedela, mala som aj skúseného kameramana Martina Štrbu. Pred tým som bola na natáčaní *Slnčného štátu*, bola to tiež veľká škola. Videla som technický scenár. Tam som sa naučila, ako to funguje. Zo štábu som pri *Tichu* cítila veľkú podporu. Pri *Dome*, možno práve tým, že to bol koprodukčný film s oveľa vyšším rozpočtom, boli stresy a tlak väčšie, aj vnútorné a vonkajšie.

- **Plány do budúcnosti?**

Chystám niečo, čo bude žánrovo podobné. I keď okolie hovorí – niečo veselšie, také smutné filmy robíš, ty si vlastne veselý človek – tak uvidím.

- **Má slovenský divák rád slovenský film? Je to na dobrej ceste?**

To sa hovorí strašne dlho, že Slováci nechodia na slovenské filmy. V zásade je to jedno, či príde sto, alebo desať tisíc, nie je to veľký počet, oproti piatim miliónom. Ako hovorí môj kameraman – my to tu máme dobré, lebo sa môžeme úplne vykašľať na tie čísla a môžeme robiť autorské veci a osobné filmy. Tie filmy sú zaujímavé a úspešné na festivaloch, takmer každý, ktorý posledných päť rokov vznikol. V kvalite sme na dobrej ceste. Kiná sa rušia, to je prvá vec, druhá vec, ak kiná ostali vo väčších mestách, tam sú multiplexy, a lístok na film je pomerne drahý pre tých ľudí, väčšinou chodia do kín a mladí ľudia. Tety od nás z Malej Lehoty nenasadnú do autobusu, aby šli do kina do Novej Bane. Je to o tom, ako tí Slováci žijú. Tí, ktorých sa zaujímajú je málo.

- **Je cesta, ak by sa RTVS vrátila k pôvodnej dramatickej tvorbe? Pomohli by odvyknutie divákov od seriálov?**

To ľudí neprinúti ísť do kina, majú to doma, je to škoda, kino je úplne iný zážitok. Ktovie, možno to nevedia oceniť, alebo je to pre nich výnimočné. Nevieť. Napríklad, my keď sme robili premiéru v Novej Bani, pre komparzistov, ktorí tam hrali, tak vraveli, že sú po štyridsiatich rokoch v kine, kukali s úžasom na seba. Myslím, že väčšina ľudí to má nastavené tak, že kino a film nemajú ako súčasť života. Film je pre nich film v telke, alebo ten seriál. Nevieť ako sa to zmení, či by to zmenila nejaká komerčná komédia *Babovřesky*.



Petr Marek

- **Vznik námetu.**

Námet bol o konkrétnych ľuďoch. Z môjho pohľadu je to portrét a až druhého pohľadu je to hraný film. Bol som inšpirovaný dvoma ľuďmi – Prokopom a Magdalénou, ktorí mi prišli úžasní, a chcel som ich zasadiť do príbehu – čo by títo reálni ľudia mohli zažiť v hranom filme, respektíve v hre na hraný film.

- **Práca s príbehom.**

Vo výsledku, čo sa týka dejovej zápletky a reálneho deja – je tam toho v celom filme asi tak na päť minút. Nejakí ľudia sa zoznámia a idú spolu za zatmením slnka, jeden ukradne auto a potom ho vráti. Dej je potom obaľovaný mnohými vecami, hľadal som a skôr atmosféru tých konkrétnych ľudí.

Prvý konkrétny bod bol, že som chcel natočiť portrét, potom som sa rozhodol hľadať metaforu pre zákruty medziľudskej komunikácie, kde som použil dopravné metafory. Takže sa to celé točí okolo áut, chodenia, jazdenia – čo sú spôsoby zobrazenia začlenená jedinca do spoločnosti. Inšpiračným filmom bol pre mňa *Bez strechy a bez zákona* od Agnes Varda. Najprv som teda natáčal dokumentárne zábery z oblasti dopravy, neskôr sme improvizovali na tému priateľstva, avšak držali sme sa toho, že sme každú scénu podriadili dopravným metaforám. Niektoré veci boli priamo prevzaté z našich životov, takže sme natáčali niekoľko scén zo života, ktoré sa reálne stali. Potom sme si to všetko premietli, zhodli sa na scenári pokračovania a následne dotáčali príbeh striktné. Celkovo je vo filme 90 percent reálu a 10 percent scenáristického násilia. Vo väčšine scén, tí herci nevedeli čo hrajú, viedol som ich až bábkovo.

Tretinu filmu som mal už nejako v hlave, ale napríklad dialógy neboli napísané žiadne. Scenár nikdy nemal písanú podobu, získal ju až neskôr, keď sme ho potrebovali pre grantovú komisiu.

- **Idea o výslednej podobe scenára.**

Keďže často improvizujem, tá moja vízia bola tak vágna. U mňa odpadá sklamanie z výsledného diela, tým že často improvizujem. Zámer bol adekvátne portrétovať Magdu a Prokopa, čo sa celkom podarilo.

- **Je potreba byť scenáristom, producentom aj režisérom v našich podmienkach?**

Nemyslím si to, ide len o to, či stretnete dostatočne slobodomyselného a veľkorysého producenta. Producent Čestmír Kopecký mi minule povedal, že jeho vlastne nezaujímá scenár – ale či chce pracovať s tými ľuďmi, alebo nie. Ja to mám podobné – mne nevadí, ak tí herci blbo hrajú, pokiaľ chcem portrétovať toho konkrétneho človeka, a vlastne aj to, že hrajú zle v tom hranom filme patrí k portrétu.

Vždy som sa smial, keď hovorili o nezávislom filme. Chápem to, ak sa hovorí o Amerike, ale tu v Čechách mi to prišlo srandovné. Ja som si sám pre seba vymyslel definíciu nezávislého filmu: robím nezávislé filmy v tom duchu, že pokiaľ sa mi ten film, ktorý robím na kolene, nepodarí, nič ma nedonúti ho uviesť. Akurát je tu moje ego, čo môže byť niekedy horšie ako producent.

- **Pozícia dramaturga – mali ste potrebu ho osloviť. Ak áno, v ktorých fázach?**

Púšťal som materiál kamarátom, ktorí mi radili, ale scenáristicky dramaturg tam nebol žiadny. Bol som si ním sám.

Natáčaním zmeny v scenári nevznikali, lebo scenár vznikol neskôr.

- **Zmeny v strižni – treba s nimi počítať aj tam?**

To je pre mňa najzásadnejšie. Pravdou je, že jeden film sa napíše, druhý natočí a tretí zostrihá. Často, keď si pozerám zábery, scény, nachádzam tam nové veci, chyby, významy, ktoré sa dajú ďalej rozvíjať aspoň vo zvukovej postprodukcii. Mám rád ten moment, keď sa nejako zamýšľaný

obraz použije úplne inak, ak sa z neho vytiahne iný kontext, strihom, alebo komentárom, ako bol zamýšľaný pôvodne. Strižňa je pre mňa najväčšia hračka.

- **Medzinárodná koprodukcja – výhoda, či nevýhoda?**

Ako pre koho. Ja s tým síce nemám problém, ale zároveň sa bojím peňazí, i keď to je povrchný strach, pretože integritu si človek musí postrážiť v sebe.

- **Je kritický ohlas pre Vás smerodajný?**

To je ako s producentmi. Človek vie za tie roky, ktorý český kritik je súdny, ktorý je hlúpy a ktorý chytrý. Ja strašne rád čítam rozbory čohokoľvek, pretože som analytický typ. Stalo sa mi, že aj od hlúpych kritikov som sa poučil, mali pravdu. Všetky moje filmy mali vyhranený kritický ohlas. Buď tam bola adorácia, alebo odmietnutie. Niektorí českí kritici ani nevedia o niektorých filmoch, že vôbec existujú, a majú preto úzky horizont. Napríklad kritika od Mirky Spáčilovej, pri tom ju považujem za neodborníka a neznalca filmu, ona napísala veci, z ktorých som si niečo vzal, čo ma prekvapilo.

- **Je spojený kritický ohlas so sebareflexiou?**

Áno.

- **Dáva Vám finančná sloboda nezávislosť a odporúčal by ste debutantovi takúto cestu?**

Je to individuálne. Nieкто nemusí mať rád tu slobodu, takže ak debutant chce byť neslobodný môže debutovať aj v Českej televízii. Ale aj tam sa samozrejme môže diať niečo slobodného.

- **Distribučný grant – bola to vaša iniciatíva? Musel ste pre to urobiť nejaké ústupky?**

Jediný ústupok, čo som musel urobiť, bolo napísanie scenára – teda skôr opísanie ho z filmu, ktorý bol už hotový. Produkcia prebiehala tak, že ja som si nakúpil 5 hodín 16 mm materiálu asi 10 krát lacnejšie, na to sme to natočili za vlastné peniaze, za vlastné peniaze sme to vyvolali a požiadali sme o 200 000 o grant. Poradil mi to Vít Janeček. Petr Oukropec z Negativu s nami do toho šiel, spolufinancoval to Národní filmový archív. Celý ten film teda stál 900 000, ale len z provozných nákladov.

Tam nikto nemal za nič honorár, okrem zvukárov, čo profesionálne miešali zvuk.

- **Mali ste nejaké očakávania od uvedenia filmu publiku?**

Ja som neočakával nič, lebo väčšinou sa mi to očakávanie nedeje, som len príjemne skeptický a dobre naladený. Videlo to za rok v kinách asi 5000 ľudí. To nie je veľa, ale pre film bez reklamy je to celkom dobré. Na YouTube, kde som to dal zadarmo, to videlo, alebo aspoň na to kliklo 250 000 ľudí, čo je už celkom slušné.

Tej distribúcii nepomohlo, že spoločnosť Cinemart k tomu napísala – „zvláštne uvedenie“. Ja by som dnes dal aspoň malé peniaze do reklamy, aby sa o tom trochu vedelo. Možno by sa o tom vedelo aj tak najviac z fejsbúku, a bolo by to lepšie ako reklama.

- **Beriete to vy sám ako debut?**

Je to prvý film, čo videli ľudia, ktorí išli do kina, a náhodne tam dávali *Lásku shora*. Inak si ma vždy museli nájsť.

- **Granty – môže celý ten proces obmedziť tvorivosť?**

Nie je tam priama spojitosť s obmedzením tvorivosti. Ja mám ku grantom taký srandovný nejasný vzťah – nemám proti nim nič, ale príde mi to vždy divné, keď sa niekto automaticky dožaduje štátnej podpory. Myslím, že umenie má právo byť podporované, ale nemá na to nárok. Nieкто si to proste nárokuje. Sú situácie, kde nejaké divadlo podporené štátom robí svoje zlé umenie pred dvoma ľuďmi. Ten princíp ponuky a dopytu funguje – keď chcú ľudia za to dať peniaze, keď ich to baví, tak fajn, ale ak ich to naozaj baví, mali by to robiť aj zadarmo – mne to príde normálne, je to hobby, je to „spoločenská nutnosť“, ale ten nárok tam nie je. Mnohí ma obviňovali z toho, že som nepriateľ grantov, niektorí hovorili, že som hrdina. Nejakú malú sumu by som si vzal, ale osobne by som sa hanbil za nejakú blbosť pýtať 5 000 000 Kč grantu.

- **Spolupráca s Janom Němcem a jeho filozofia slobodnej tvorby a distribúcie Vás inšpirovala? Vidíte v internetovom kanáli budúcnosť ako sa dostať k ľuďom?**

On jediný z českých filmových velikánov uviedol film na internete a myslí si, že to vynášiel. Pre mňa bol internet impulz trochu pracovať na self promu. Človek pracuje na tých internetových stránkach, stalo sa to tak trochu nadstavbou mojej tvorivej činnosti. Napríklad tie stránky z roku 1998 stále existujú v tej istej podobe aj dnes, ako relikty doby. Internet je zásadný. Točiť film o divných ľuďoch skoro nemá cenu, pretože na tom YouTube ich vidíte toľko, že už je to nový druh kina, a mne to celkom vyhovuje.

- **Bol pre Vás Ján Němec učiteľom, ovplyňovali ste sa?**

Videli sme jeho *Jméno Kodu Rubín*, nadchli sme sa filmom, napísali oslavnú recenziu, inak bol ten film všetkými zatratený, a Jan Němec nám volal, že nám ďakuje. Urobil som jedno násilie, a poslal som mu VHS so svojimi filmami. Prvý krát sa stalo, že som sa nikomu vnútil. Potom som mu robil kameru v ďalšom filme. Neskôr sme strávili spolu kopy času na FAMU, kde otváral dielňu a ja som sa stal jeho asistentom.

- **Neslobodný vo svojej slobode – cítite sa tak niekedy? Je to obmedzujúce?**

Je to obmedzujúce produkčne, pretože ak všetko robíte sám, máte viac stresu a robíte viac chýb. Zároveň nemáte kontrolu dramaturga a môžete sa sám zacykliť do svojich predstáv. Obmedzujem teda sám seba.

- **Je to len moja romantická predstava, keď si predstavujem, že je jednoduché zobrať kameru, kamarátov a natočiť si film?**

Ja si myslím, že to tam nie je žiadny problém. Niekedy nerozumiem tomu, keď niekto povie, že pre tento film ešte nie sú finančné podmienky. Väčšina vecí, pokiaľ tam nie sú extrémne deje, a normálni ľudia spolu hovoria v normálnom prostredí, tak taký film sa dá natočiť úplne zadarmo a za tri dni. Nie je to teda Vaša romantická predstava.

- **V čom konkrétne je vaša sloboda limitujúca?**

Limity si nesiem len sám v sebe, myslím, že všetko sa dá. Ak chcem záber z lietadla, prehovorím niekoho na malom letisku a mám pohľad z lietadla.

- **Premietanie pred ľuďmi, premenilo to niečo vo vás?**

Predstavujem si, že mnohí režiséri, keď dosiahnu nejaké méty, čo môže byť napr. debut, tak potom majú pocit, že je to zaväzujúce. I keď mne sa to stalo s novým filmom *Nebýt dnešní*, čo som natočil s kamarátmi na chate za tri dni, a do kín sme ho dostali tak, že sme to prehlásili za novú českú premiéru a urobili novinársku premiéru. To sa teraz deje tak, že niekto vyhlási – toto je nový český film, urobí tlačovku, premietanie a distribuuje si to na DVD.

- **Čo vás živí?**

Najmenej ma živí film, ale som pedagóg na FAMU, plat je na úrovni životného minima, ale je to v poriadku, keď tam chodíte dva krát do týždňa a bavíte sa o umení. Živí ma hudba k filmom, a potom hudba ako kapela – je to na tretiny približne rozdelené.

Napr. za *Lásku shora* som mal s Negatívom podpísaný honorár na 200 Kč, neskôr sa však vyskytlo, že som niekde zabudol účet za vyvolanie filmu, takže som na tom prerobil celkovo 30 000 Kč.

- **Je potrebné sa ako debutant zviditeľňovať, ak sa chcete dostať do povedomia?**

Ak by som sa chcel zviditeľniť, urobil by som iný film ako je *Láska shora*. To je film, ktorý si podkopáva sám nohy. Niektorí tvrdia, že je dôkazom toho, že mi to nejde, je tam však kopa zámerných chýb. Ak by som chcel urobiť promo, urobil by som film, ktorý by aspoň šlapal, alebo by mal veľa dobrých nápadov, ale ja som nepriateľ dobrých nápadov – napríklad, natočme film z pohľadu krokodíla. Ja mám skôr rád, keď zaujímavosť vyplýva z podstaty vecí, ktoré sú sami o sebe neatraktívny. Mám rád, keď je obal šedý a neskôr z toho vyliezajú nejaké výhonky srandy.

- **FAMU story. Ak by ste bol prijatý na prvý krát na FAMU, čo by sa zmenilo. Je vzdelanie limitujúce?**

Je dobré, že ma nevzali na FAMU do mojich 21 rokov, to som sa hlásil asi trikrát už. Až vtedy som zistil, že som nachádzal témy. Je to dobrá hranica, kde by ma to posilnilo pozitívnym smerom. Niekedy, ak tam má študent 18 rokov, zistí sa, že nemá čo ešte povedať, a potom robí blbosti. U mňa by sa zmenilo asi najviac to, že by som na škole stretol ľudí a mal možnosť a peniaze vyskúšať veci, ktoré som si nemohol vyskúšať v Hranicích na Moravě na svoju VHS kameru. Niečomu remeselnému by som sa priučil.

Na FAMU existuje tzv. kutilská časť študentov, ktorí majú radi filmárčenie, dosť často v tom nie je žiadny duch. Je to také hranie sa na film.

- **Máte pri točení pravidiel, ktoré vytvárajú štýl?**

Nemám žiadny predsudok voči žiadnemu štýlu. Jediné, čo neznášam, sú historické filmy. Neverím tomu. Ale samozrejme, je to len predsudok a videl som kopolu dobrých historických filmov. Neznášam zatmievačky a roztmievačky, to je jediná estetická forma, ktorá ma irituje – tie krátke, čo sú teraz vo všetkých traileroch. Nemám žiadny program, ale som naformátovaný z detstva a puberty, od mala som natáčal home video, kde som objavil jeho krásy. Napr. nesynchronnosť obrazu a zvuku. Som dieťa VHSky, mám rád roztrasenú kameru.

- **Chémia na pláci je dôležitá?**

Pre mňa je priateľstvo a porozumenie vždy hýbateľ nasledujúceho diania. Potom mi nevadia ani tie chyby. Vždy je u mňa najprv partia ľudí s ktorými chcem spolupracovať, a až potom ten priebeh a výsledok. Nestalo sa mi, že by som napísal scenár a potom robil casting. Zaujímajú ma najprv konkrétni ľudia a potom vymýšľam o čom bude ten film. Vždy sú to teda portréty.

- **Ako ste získaval praktické filmové skúsenosti?**

Od ôsmych rokov som si točil na 8mm kameru, od 15-tich na VHS. Točil som furt, čo to šlo. Jeden krátky film mesačne – od minútových filmom po 4 hodinové komédie. Točil som stále a paralelne k tomu som chodil do kina. Od šiestich rokov som najviac času strávil v kine. Pomaly sa to všetko zdokonaľovalo k hybridnému obrazu medzi mnou a filmami, ktoré som videl.

- **Aké sú Vaše filmárske vzory?**

Film, ktorý ma v živote dosť naformátoval je *Taking Off* od Miloša Forma. Úplne mi vyhovuje. Mali sme ho doma na VHS a pozeral som ho dookola, keď som mal 14 rokov. Jeho montážne princípy podvedome používam, a niektoré motívy odtiaľ sú aj v *Láske shora*. To som si uvedomil dnes, po 10 rokoch. Od 14 rokov ma ovplyvňuje Věra Chytilová, tak som vtedy chytil do rúk kameru a začal som natáčať jablká, akoby to robila ona. Vít Janeček mi raz povedal, že by sa mi mal páčiť Goddard. A je to tak, so všetkými jeho filmami som spokojný. Najinšpiratívnejšia je jeho nová vlna, v hudobnosti obrazu. Tam som kradol pre *Lásku shora*. Tiež milujem Alaina Resnaisa, od toho si však nič konkrétne neberiem. Rivettea a Rohmera. Truffaut, tam trochu zaostáva.

- **Uvažoval ste niekedy o slobode prostriedkov?**

Trochu sa bojím veľkej produkcie, ale išiel by som do toho. Môže sa tam stratiť nejaká intimita, ale myslím, že si tam človek zvykne a musí si ju vytvoriť sám. Mňa však nenapadajú veľkoprodukčné námety. I keď teraz mám v hlave film, ktorý je tak trochu historický a náročný, lebo sa odohráva pred 20 rokmi a je tam 100 postáv. Tak som zvedavý ako to dopadne.

- **Debuty a debutanti – môže byť spolupráca s televíziou cesta?**

Samozrejme môže, za predpokladu, že dramaturgovia v TV nie sú hlúpi. Musí mať človek šťastie na televízneho dramaturga a producenta. Projekty prechádzajú dlhým časovým sitom, kde môžu odumrieť, a dramaturgickým sitom, ktoré vychádza často z predpokladu, aby to bolo pre ľudí medzi 50–80 rokov, ktorí sledujú televíziu dominantne. Ak vám vyhovuje toto kritérium, ste v pohode. TV chce mať u seba všetky práva a má dominantné práva na všetko. Možno je lepšie

mať televíziu ako minoritného koproducenta. Mať ju ako majoritného producenta – trochu sa bojím o to dielo.

Dokážem si predstaviť, že to celé dopadne aj dobre.

- **Má český divák rád český film?**

Myslím, že áno.

- **Podmienky pre debutanta v ČR. Je problém sa dostať pomedzi známe mená?**

Nie je to problém, ani pre neabsolventa filmovej školy. Vravem som, že sa dajú veci natočiť takmer zadarmo, ale samozrejme reklama je dôležitá, pretože napr. *Babovřesky* videlo prvý týždeň, či víkend 400 000 ľudí, čo je viac ako *Hviezdne vojny*, takže to bolo asi úplne super. Nevidím do toho. Ale posledný rok vraj klesla rapidne návštevnosť v kinách. Netuší sa čím to je.



Attila Gigor

- **Námet, hľadanie témy. Bol to obecný konštrukt, alebo príbeh odpozorovaný z okolia?**

Bol to vlastne mix toho. Keďže to bol môj prvý celovečerný hraný film, dával som si pozor, aby som nebol veľmi osobný, pretože som videl mnoho prvých filmov, kde sa autori snažili do filmu dať všetko, pretože bol prvý, chceli všetko ukázať. No nakoniec sa z toho vyvinul len jeden neprehľadný neporiadok, chaos deja a a preplnenie odkazmi. To všetko som robil predtým v mojich krátkych filmoch a snažil som sa byť veľmi, veľmi istý o čo mi pôjde s *Vyšetrovateľom*. Keď som už vedel, čo by som filmom chcel povedať, upustil som od toho, pretože som vedel, že by ma to obmedzovalo pri tvorbe aj tak.

Tá téma bola o ťažkosti ľudských vzťahov, ale to téma, pri ktorej to vlastne nikoho nezaujímá, ak to podáte takto. Tak som cítil, že ak začnem písať čokoľvek, aj tak to bude len o tejto téme, takže som mohol opustiť filozofie a teórie. Sústredil som sa na štruktúru a príbeh, ktorý by bol zaujímavý pre ľudí, ktorí nechcú počuť „moje otázky“. Ja sa nesnažím svojimi filmami podať správu, skôr vyvolať otázky. Ak sa ľudia nezaujímajú o moju otázku, môžu sa dívať na príbeh.

Niektu niekoho hľadá – to je základ každého krimi príbehu, čo poznám. Teda hľadanie ako hlavná téma. Počas štvorročnej periódy písania scenára som sa potom sústredil hlavne na štruktúru, ktorá by bola i pre mňa samotného čo najviac prekvapujúca. Ak to bude prekvapovať mňa, bude to aj diváka. Čítal som príbehy klasikov tzv. hard-boiled krimi príbehov, najviac ma ovplyvnil Raymond Chandler. Snažil som sa vynájsť zápletku, ktorú som predtým nikdy nevidel v krimi príbehoch – skúsme nájsť vraha, ktorý vyšetroje svoju vlastnú vraždu! V podstate to bol veľmi chladný proces vytvárania štruktúry filmu...

- **Ako dlho trvalo napísanie prvej verzie. Koľko ich vzniklo, kým sa začalo točiť? Prišla aj nejaká kríza?**

Pri písaní vždy prichádzajú kritické fázy. Závidím autorom ako Joe Eszterházu, ktorý nám na workshope rozprával, že scenár k *Basic Instinct/Základného Inštinktu* napísal za dva týždne. Nevedel som tomu uveriť, pretože ten film má dokonale premyslenú štruktúru. Myslel som, že skolabujem, keď som to počul... Ale myslím si, že tým myslel hlavne to, aký je dôležitý pri scenári prípravný proces. Všetko mal dokonale pripravené kým si sadol a začal písať. Stále však tomu nemôžem uveriť. Ja som opačný prípad. Vyšetrovateľ mal byť najprv krátkym filmom, tak som napísal ako prvý krátky príbeh. Neskôr sa ma však producent, s ktorým som začínal, opýtal, či by som to nechcel urobiť ako celovečerný film. Vraj má príbeh potenciál. Celý proces zabral teda 4 roky, vzniklo asi 10 verzií scenára, pár zlyhaní nervového systému, stroskotaných vzťahov a podobne.

- **Žiadali ste o nejaký grant na scenár, zúčastnili ste sa nejakých súťaží, workshopov?**

Keď som písal, netušil som o možnosti medzinárodných workshopov a grantov. V skutočnosti to bolo veľmi romantické – bol som bez peňazí, v mizernom byte mysliac na to čo a ako. Klasický príbeh spisovateľa. Nenapadlo ma vycestovať. Mal som pocit, že tá situácia je veľmi inšpirujúca. Kým nosíte príbeh v sebe je vaším malým tajomstvom, všetko sa mení, keď ho začnete konfrontovať s ostatnými.

Ako niekto, ako Zuzana Liová, môže žiť so scenárom 7 rokov? Podobá sa to už na vzťah s vaším príbehom – hádky, hnev, rozchody, to všetko som počas tých štyroch rokov zažíval. Keď ten film natočíte je to ako sobáš, alebo narodenie dieťaťa. Neil Gaiman, britský spisovateľ a scenárista, to dobre pomenoval: „Ak máte nápad, sadnite si, píšete a píšete a píšete. Na konci to musíte natočiť, aby ste sa z celej tej mizérie vymotali.“ To je celá pointa – scenár nikdy nedokončíte, len musíte prestať písať- inak by ste zošaleli.

- **Mali ste nejaké vízie o tom, ako bude film vyzerat? Zhodovala sa vízia s realitou?**

Tak to bolo jedno z prvých veľkých sklamaní na filmovom režírovaní. Keď som na škole začal režimovať svoje krátke filmy, uvedomil som si, že oveľa lepšie vyzerali v mojej hlave. Oveľa. To je akoby základ filmovej réžie – snažiť sa priblížiť čo najbližšie k vysnívanej predstave o svojom filme, ktorý máme v hlave. Predstavujete si to už keď píšete. Nevidíte však príbeh, predstavujete si emócie, ktoré máte, keď príbeh píšete, keď ho počujete. To je dôvod, prečo som na univerzite bol šokovaný, keď som si uvedomil, že skvelá scéna, ktorú som napísal by mala fungovať, veď herci sú dobrí, všetko je pekné, ale bolo to zrazu celé také reálne, nič magické, zaujímavé. Samotný film nie je zázračný, taký ho musíte vytvoriť. Nevieam, či som to niekedy dokázal. Myslím, že je to tá najťažšia časť režirovania.

A ak ste autor aj režisér naraz, môže sa to vo vás biť. Ale je to oveľa zložitejšie, ak ste len jedným z nich. Režimoval som scenáre iných, i opačne, a bol to veľmi zaujímavý psychologický moment.

Scenár som začal písať v roku 2004 a premiéra filmu bola v roku 2009, čo nie je až tak zlé. Špeciálne s mojím tempom – píšem veľmi pomaly a neuroticky. Natáčanie bolo dosť nízkorozpočtové. Nevieam, či by sme to vedeli dokončiť bez švédskej a írkej koprodukcii, ktorá sa k nám pridala počas posledného týždňa natáčania. Bola to veľká úľava!

- **Takže, keď ste začali točiť, nemali ste dosť peňazí na dokončenie?**

Na začiatku sme mali mať aj prostriedky na postprodukcii, keďže sme točili na Super 16-tku. Mal som pocit, že by to malo byť točené na filmový materiál. Na konci natáčania sme si však neboli istí, či sme schopní dokončiť postprodukcii s tak malým rozpočtom, ktorý nám ostal. Peniaze, ktoré sme dostali z Írska a Švédska vyriešili všetky problémy. Bolo to zvláštne, lebo sme točili veľmi nízko-nákladovo a postprodukcii prebiehala „západným“ spôsobom.

- **Financovaný vs. nefinancovaný scenár.**

Ak vám za to neplatia, nemáte termíny. A tie bývajú veľmi inšpirujúce, pretože to musíte dokončiť, aby vám zaplatili. Ja som šťastný človek v maďarskom filmovom priemysle. Môžem si zarabať písaním a režimovaním vecí, ktoré naozaj chcem, čo je výborné! A to vďaka *Vyšetrovatelovi*. Prijali ma, pracujem pre HBO Europe, čo je skvelé zamestnanie.

Pre žiadanie peňazí z grantu musíte mať produkčnú spoločnosť, s ktorou budete o peniaze žiadať. Sú tu i menšie granty a festivaly, ale tie Vám dajú len málo peňazí – môžete ešte vyhrať ceny za scenár. Ak si tým chcete zarabať, musíte mať producenta, ktorý vám dôveruje a podá žiadosť o grant. Dnes, s novým systémom v maďarskej audiovizii, môžete mať scenár vedený odborným konzultantom.

- **Je důležité být scenáristom, režisérom a producentom, ak chce mať človek kontrolu nad projektom?**

Ak by som nemal vrúcny vzťah s mojím producentom, bol by som stratený. Plne sme si obaja verili. Blízke vzťahy v tvorivom tíme sú veľmi dôležité – tak isto aj ako s kameramanom a hercami počas točenia. Nie som dobrým producentom, takže som to zveril človeku, ktorému môžem veriť.

- **Počas točenia nastali v scenári veľké zmeny?**

Scenár samotný nie je dokončený dovtedy, kým nenatočíte film. Môžem však povedať, že k scenáru, ktorý píšem som lojálny. Snažím sa nahovoriť si, že nevisím na každom jednom slove. Je dôležité nechať priestor hercom stotožniť sa s postavou, postupne budú sami vedieť povedať tie najlepšie vety. I keď ste ten najlepší spisovateľ, postavy to povedia samé za seba najlepšie skrz stotožnených hercov. Musíte to preto nechať na nich. To však neznamená, že nemáte vedieť, čo povedia. Mali by ste to vedieť presne – ako idú po význame, ktorý chcete v tej ktorej scéne dosiahnuť. Ale ako to urobia, to by ste mohli a mali nechať na hercoch. (Ak si navzájom dôverujete.)

- **Je potrebné počítať so zmenami aj v strižni?**

Mám skúsenosť len z jedného hraného filmu, ale vo *Vyšetrovateľovi* sa veci veľmi nemenili, nemali sme dosť materiálu, nebol priestor na improvizáciu. Každú scénu som si musel premyslieť tri–štyrikrát. Boli sme v zhone, nebol čas na skúšanie niečoho iného. Nakoniec však ostala kopa materiálu na vystrihnutie.

- **Stalo sa, že v tej strižni zrazu nejaká scéna nefungovala ako by mala?**

Musel som mať všetko pripravené. Vždy sa ráta s tým, že niečo neočakávané sa môže stať – dážd', hercova zlomená noha. Musíte sa však prispôbiť a presne vedieť, čo chcete robiť a ako, to je vec, ktorá vás „v búrke“ podrží.

- **Tvorivý tím. Je na pľaci dôležitá chémia?**

Stále môžete herca, ktorý predstavoval vami vymyslený charakter stretnúť aj v reálnom živote, ale už to nebude ono. Počas točenia s ním komunikujete ako s neexistujúcou osobou, duchom osoby, ktorú predstavuje. Keď padne posledná klapka, navždy odchádza. Je veľmi ťažké sa nezamilovať do postavy, dobrej, či zlej. Ak toho nie ste schopní, tak celá vec jednoducho nestojí za to.

Keď začínate písať scenár, musíte sa to vašich charakterov zamilovať, to ich oživí. Ak to silíte, šuští to papierom. Vaša postava musí byť 3D. Ak hovorím o zamilovaní, tak nemyslím milovanie medzi mužom a ženou. Charaktery musíte pochopiť. Môže to znieť ako kliše, ale herectvo a písanie sú si najbližšie. Najlepšou školou písania boli moje roky herectva. V podstate sú spisovatelia introvertní herci. Keď tvoríte svoje charaktery, musíte sa im dostať do hlavy, konať ako oni – čo by povedali a urobili v danej situácii.

- **Akými filmami a tvorcami ste inšpirovaný?**

Neviem, či je vizualita alebo atmosféra to, čo hľadáte, skôr pri inšpirovaní sa inými filmami ide o „základnú pravdu“ a level pravdivosti, to je to, čo chcete dosiahnuť. Cohenovci zakaždým urobili skoro dokonalé filmy. A film *Moonrise Kingdom* od Wesa Andersona je presne ten film, ktorý keby videl každý jeden človek, svet by bol lepším miestom. Seriál *The Wire* považujem za vrchol hereckého a scenáristického umenia. Samozrejme klasici – Bergman, Fellini a maďarské filmy nevynímajú.

- **Majú Maďari radi maďarské filmy?**

Ľudia radi chodia do divadla. Máme ich viac než dosť. Ale je to len nejakých 100 000 ľudí, tých istých intelektuálov, čo v nich dookola cirkulujú.

Filmom sa v Maďarsku príliš nedarí. Maďari nemajú vôbec radi maďarské filmy. Z časti to má dôvod, ale vidím oveľa viac zhovievavosti publika čo sa týka amerických prepadákov, v porovnaní s maďarskými prepadákmí. V angličtine nevedia rozoznať zlý dialóg. Štatisticky sú na tom v kvalite

snímok, čo sa počtu týka maďarské a americké filmy vyrovnané. Keď ide v kinách ročne 10 maďarských filmov, z toho sú dva výborné. Pri amerických pridajte niekoľko núl.

Ja a ostatní maďarskí režiséri, by sme chceli osloviť publikum, ale stále menej a menej ľudí vôbec do kina príde. Vracia, že maďarské filmy sú veľmi umelecké, nie sú divácke, točené skôr iba na festivaly. Musím povedať, že som videl mnoho filmov, ktoré boli očividne tak robené. Je niekoľko tém, ktoré od nás „východoeurópskych“ filmárov očakávajú že spracujeme a dostaneme zelenú na „áčkové“ festivaly. Je to však zlá tendencia a tiež je nefér od divákov tvrdiť, že všetky maďarské filmy také sú. Kliše o maďarských filmoch znie: buď to bude hlúpa komédia, alebo festivalový film. Nič neexistuje medzi. Už to tak roky funguje.

- **Špecifiká maďarského filmu.**

Kultúra sa globalizuje, dnes je v Maďarsku dosť zvláštna situácia. Je sklamaním čítať noviny a vidieť koľko zla sa deje naokolo. Je to veľmi zaujímavé miesto, ak hovoríme o kultúre. Toto je krajina ľudí, ktorí žijú „napomedzi“. Národy nás míňali, prechádzali Maďarskom. Sme takou „zmesou“ s veľmi špecifickým jazykom. To je na tom krásne. Avšak nás to tak trochu segreguje. Naša kultúra je veľmi osobitá, špecifická.

- **Má sa debutant prispôbiť vkusu masy? Do akej miery?**

Filmy sú veľmi drahou záležitosťou aby sme ich používali len na kultúrnu masturbáciu. Na druhej strane, ak si zapnete televíziu, je to veľmi depresívne. Čím stupidnejší ste, tým máte vyššie čísla. Musíte si nájsť level, kde sa vy cítite dobre intelektuálne. Povedzte si otázku, páčil by sa mi ten film, alebo nie? Bol som úprimný? Snažím sa o niečo tým filmom? Alebo sa len chcem dostať na festivaly, alebo chcem aby na mňa leteli baby, lebo som režisér? – je dôležité si položiť tieto otázky vedome.

Musíte tým niečo chcieť, inak je to všetko len obrovská lož. Najlepšie, čo sa človeku môže podariť je vykomunikovať to, čo povedať chcel. Stále sa nájdu ľudia, ktorí to budú nenávidieť.

- **Situácia v Maďarsku. Kam to smeruje? Otvára nový systém dvere pre nové talenty?**

Filmári, ako samotná spoločnosť sú rozdelení do dvoch táborov – sú tu ľavičiar a pravičiar a kvôli tomu sa rozpadajú i rodiny. Vo filmovom priemysle sú dve veľké skupiny: ľudia, ktorí hovoria, že starý systém bol perfektný, nový je zlý a vice versa. Nemôžem súhlasiť ani s jednou, ale som veľmi optimisticky naladený v rámci vecí, ktoré sa rozbehli. Môžem prezentovať len svoj osobný pocit a som si celkom istý, že v starom systéme bolo mnoho korupcie. Nemám na to dôkazy, bolo jasne vidieť výhody jedných nad druhými. Nehovorím však, že ľudia ako napr. Jancsó Miklos nemajú mať viac dôvery ako debutant, ale je veľmi dôležité aby dostali šancu aj začiatčníci, nie len malá skupina ľudí robíaca podobné veci dookola. Moja osobná skúsenosť s filmovým fondom je veľmi dobrá. To ako mi pomáhajú so scenárom, tak za takým niečím by som pred pár rokmi musel cestovať do zahraničia. Podporujú vývoj scenárov a ak potrebujete, môžete tam ísť a diskutovať s odborníkmi, ktorí si váš scenár naozaj prečítajú a venujú sa mu. Ak 5 ľudí rozpráva o vašom scenári 5–6 hodín, musí z toho vyplynúť niečo dôležité a potrebné. Avšak uvidíme, stále je tu niečo... My Maďari máme tendenciu byť veľmi nedôverčiví a negatívne naladení voči vládnym inštitúciám. V iných sférach kultúry vidím oveľa, oveľa väčšie problémy.

Filmový debutanti dnes pracujú s trikrát väčším rozpočtom ako som mal k dispozícii ja. Ak sa fondu páči scenár, podporia ho. Za mojich čias som mohol o takých rozpočtoch len snívať.

- **Plány do budúcnosti?**

Pracujem na novom celovečernom filme. Fondu sa trochu nepáči, že chcem ho chcem točiť v angličtine. Neľahčuje mi to situáciu. Plánujeme však natáčať v Írsku a nadviazať na spoluprácu s producentom, ktorého sme získali už pri *Vyšetrovateľovi*. Pán Wajna (maďarsko-hollywoodsky producent) tvrdí, že hlúposť točiť maďarské filmy po anglicky – trh je možno väčší, ale rastie i konkurencia. Avšak dnešná situácia s divákmi maďarských filmov je taká, že ak príde na môj film

tých 4000 intelektuálov, pozrie si ho i v angličtine. Ak sa mi podarí získať ďalších 4000 z iných krajín, nič nestrácam.



Marcin Wrona

- **Vznik námetu. Bol to obecný konštrukt, alebo ste príbeh odpozorovali z okolia? Kedy ste začali písať scenár? A koľko to trvalo?**

Bola to kombinácia viacerých vplyvov, hľadal som príbeh založený na skutočných udalostiach. Prvý z nich bol z národného štadióna, ktorý bol po druhej svetovej vojne vybudovaný na ruinách Varšavy a neskôr prerobený na tržnicu, kde pracovalo mnoho vietnamských, čínskych a afrických obchodníkov. Bolo to pre mňa zaujímavé, pretože mnoho Poliakov vtedy začalo húfne odchádzať za prácou do Ameriky, alebo Anglicka. Zaujímalo ma čo láka ľudí pricestovať sem. Počul som mnohé príbehy, zaujalo ma, že vietnamské ženy sa vydávali za Poliakov pre občianstvo – aké to mohlo byť, keď predstierate vzťah, a čo by sa stalo ak by to prerástlo do lásky. Pretože to bol môj prvý film, snažil som sa urobiť ho i pre mňa dôležitý – tak je to u všetkých debutantov. Dôležitý pre mňa, pre ostatných, univerzálny a zároveň lokálny – tak ako sa každý mladý režisér snaží urobiť. Počul som príbeh o boxerovi, ktorý odišiel do USA, stal sa úspešným majstrom sveta, keď sa dozvedel, že ho žena podvádza a jeho dieťa nie je jeho. Bola to pre neho katastrofa, chcel bojovať ďalej, ale po tomto psychologickom šoku nemohol. Našiel som svojho hrdinu – človeka, ktorý vedel, že umrie a nič tu po ňom v skutočnosti nezostane. Nebol som ten, kto vytvoril príbeh, len som skombinoval počuté.

Začal som písať scenár spolu s dvomi ko-autormi a trvalo nám to 1,5 roka. Potom som šiel za známym poľským producentom z Opus filmu, pretože som vedel, že rád pracuje s debutantmi. Je nezávislým producentom, jeho spoločnosť je založená na komerčných projektoch, ale robí aj umelecké filmy – pre uspokojenie, preto aby robil aj niečo dôležitejšie ak komerčné filmy, robí filmy, ktoré sa mu páčia. Nie pre peniaze, nie pre ostatných, ale pre ľudí s podobným vkusom.

Bol to dobrý štart pre mňa a mojich spolupracovníkov. So scenárom sme cestovali do Cannes, Toronto, Venice na „áčkové“ festivaly. On bol najlepšou adresou v Poľsku v tých rokoch.

- **Viem, že ste písali scenár v skupine. Jedna z nich bola žena. Odporučili by ste takúto spoluprácu – písať v tíme?**

Myslím, že to záleží na projekte. Požiadal som Grazynu Trela, aby s nami napísala scenár, pretože som vedel, že je to projekt, ktorý potrebuje tak silný mužský ako ženský element. Je založený na dvoch rozdielnych charakteroch, mal som pocit, že je dobré mať na veci aj ženský pohľad. Môj charakter je extrémne mužský – brutálny, nepoužíva na komunikáciu jazyk, ale päsť. Takže to bola dobrá voľba mať na palube ženu. Grazyna, predtým, než sa stala scenáristkou bola herečka, takže som mal možnosť dialógy počuť, a písať ich nahlas. Bol to taký workshoop písania, kde sme skúšali dialógy a správanie postáv. Scenár bol v úspešný, v Poľsku vyhral hlavnú cenu v súťaži, ktorá nás posunula na svetové kolo do Los Angeles, kde sme získali tretiu cenu. Na základe toho bolo jasné, že dostaneme ľahšie aj podporu z verejných peňazí.

- **Je dobré posielat scenáre na rôzne súťaže a workshopy? Je to prospešné?**

Na začiatku kariéry je dobré konfrontovať svoje nápady s nápady iných. Ale neskôr, keď si nájdete svoj vlastný štýl, jazyk a ľudia príjmu, to čo robíte, mali by ste nasledovať svoj vnútorný hlas a inštinkt. Niekedy mnoho rád a názorov môže spôsobiť to, že projekt sa aj vám samému bude zdať nejasný. Ak začínate, je dobré mať pomoc s vývojom scenára.

- **Skúste pomenovať, čo je najlepšie a najhoršie (pre Vás) pri písaní v skupine.**

Najlepšie na písaní v skupine je to, že veci idú rýchlejšie – môžete pracovať viacerí naraz. Ako v USA, kde niekedy píše jeden film aj 50 ľudí a každý je zodpovedný za jeden element. Najhoršie je, ak sa na niečom dôležitom nezhodnete a strhne sa to v hádku. Ak máte rozličný názor, môže to byť zložité.

- **Koľko verzií scenára nakoniec vzniklo?**

Nepamätám si presne, ale približne štyri, päť scenárov vzniká, kým začnete točiť. V skutočnosti neviem kedy prichádza ten moment, kedy môžete povedať, že toto je druhá verzia. Scenár nie je dokončený, pokiaľ ho nezačnete točiť a film dostriháte. Počas procesu filmovania a strihania filmu som si uvedomil, že prvá časť filmu nebola potrebná – bola to dlhá expozícia postavy boxera. A keďže som postavu obsadil veľmi výrazným hercom, ktorý bol sám o sebe expresívny a neurotický, nemusel som o ňom toľko hovoriť na priamo. Tak som vystrihol scény zo začiatku. Bolo to poučenie do budúcnosti. V mojom ďalšom filme (*Krst*, 2011) je expozícia postáv veľmi krátka.

- **Prekladaný scenár do angličtiny. Zmenil niečo?**

Preložili sme scenár do angličtiny, dokonca som mal niekoľko skúšok s anglickou herečkou vietnamského pôvodu. Neskôr som si uvedomil, aká je poľština komplikovaný jazyk – v angličtine môžete jednou vetou povedať to, čo v poľštine aspoň štyrmi. Možno my samotní sme komplikovaní. V angličtine som si uvedomil, že mnohé sa dá vyjadriť len správaním, pohybom hercov, režírovaním, namiesto dialógu. Niekedy je menej viac. Je lepšie nechávať nejaké tajomstvá v pozadí.

- **Ako dlho ste zháňal informácie o vietnamskej komunite a boxerovi – ako dlho trval prieskum prostredia?**

Prvá a druhá verzia scenára bola založená len na článkoch z novín, kde písali o Vietnamcoch. Bol som ignorant, nevedel som rozoznať Kórejca, Vietnamca a Číňana. Hľadal som najprv kontakty vo vietnamskej komunite. Potrebovali sme si získať ich dôveru. Neskôr som na samotnom štadióne objavil nevidané veci, budhistické chrámy, prenikol som do ich spôsobu života, preskúmal ako pracujú, žijú, ich domácnosti, ako trávia voľný čas. Točil som reálnych ľudí v ich prirodzených prostrediach. Začal som si veľmi vážiť ich kultúru.

- **Koľko času prešlo kým ste začal písať príbeh po premiéru filmu? Koľko to priemerne trvá v Poľsku?**

Ak máte šťastie, sú to také tri roky v Poľsku od prvej myšlienky k premiére filmu. Dva roky píšete scenár, potom zháňate financie, točíte, striháte. Celý proces postprodukcie trvá približne päť mesiacov.

- **Robil ste aj na iných projektoch?**

Každý musí makať na viacerých projektoch naraz. Ale ak sa jedná o točenie tak dôležité ako toto, celého vás to pohltí, takže je nemožné robiť dve veci naraz. Najideálnejšia situácia je, keď robíte film každý druhý rok – pretože minimálne rok píšete. V Poľsku a Európe všeobecne väčšina režisérov si scenáre píše. Nie každý je šikovný ako Woody Allen.

- **Môže sám autor scenára zháňať peniaze na realizáciu filmu ?**

Závisí od situácie. Ak ste ukončili školu s diplomovým filmom, ktorý zaznamenal veľký úspech na festivaloch, ste v dobrej pozícii. Je tiež dôležité pracovať so skúsenejšími producentmi, kameramanmi, hercami. Tí vás naučia veci, ktoré by ste nevedeli, kým by ste sa s nimi nestretli.

- **Je nevyhnutné byť producent, scenárista aj režisér, ak chce mať človek kontrolu nad projektom?**

Systém v Poľsku funguje lepšie, ak máte producenta a dobrý scenár. V skutočnosti je to však veľmi ťažké. Najst' poriadny príbeh a producenta. Pretože v Poľsku, väčšina producentov zarába z tzv.

produkčného momentu – dostanú peniaze z produkovania, nie zo zisku filmu. Ak dostanú od Poľského filmového inštitútu milión eur, hneď si pre seba odpočítavajú 20 percent pre seba. Nemáme systém, ktorý by pomohol poľským filmom zarábať, keď sú v distribúcii. Nikdy neviete, či bude film úspešný, ale rok za rokom sa to zlepšuje. Ľudia začali do kín na poľské filmy chodiť. Vidím tam pozitívny vývoj. Ale aj tak, kým nemáte za sebou obrovský úspech, ste vo veľmi nestabilnej pozícii – musíte za každý projekt bojovať akoby bol prvým, úplne od začiatku. Ak nie ste Andrzej Wajda, alebo Agnieszka Holland, každý film je ako debut.

Je tu Poľský filmový inštitút, ktorý podporuje kinematografiu od roku 2007, to je dôvod, prečo vzniká viac a viac poľských filmov. Ak ich natočíme ročne päťdesiat, stále sú tu tri, štyri veľmi dobré. Konkurencia však rastie. Poliaci sa vracajú do kín na poľské filmy. Zlepšuje sa, pretože systém financovania funguje. Všetci vravia, že je kríza, ale v poľskej kinematografii nič nepociťujeme. Systém je nastavený tak, že 10 % z každého predaného lístka v kine sa vracia do Poľského filmového inštitútu.

- **Dávajú šancu zahraničné ocenenia na zahraničnú spoluprácu s producentmi?**

To sa nestáva skoro nikdy. Ak máte úspešné predstavenie, alebo premietanie na filmovom festivale, vypočujete si názory, potom vám to skôr uľahčí cestu doma k ďalším projektom a grantom. V Európe prichádza viac nápadov od režisérov, nie od producentov.

- **Medzinárodná koprodukcia – výhoda alebo nevýhoda pre debutanta?**

S mojím debutom sme premýšľali o koprodukcii, ozvala sa nám švajčiarska a holandská strana, ale potom sme sa rozhodli použiť len prostriedky z Poľska. Čakal som veľmi dlho na možnosť natočenia filmu a začatia kariéry. Ak by sme žiadali medzinárodné fondy a strany o peniaze, všetko by sa neskutočne preťahovalo. Myslím, že je pre debutanta jednoduchšie to zbytočne nekomplikovať. Čím ľahšie, tým lepšie.

- **Je dôležitá chémia na pláci, dobré a kamarátske vzťahy medzi členmi štábu?**

Každý musí hlavne vedieť o čom ten film bude, prečo sme sa stretli, a začali na ňom pracovať. Niekedy sa stane, že sa vyskytnú rozdielne názory, takže nechcem byť blízky priateľ s producentom, alebo hercami. Je dobré mať medzi sebou fajn vzťah, ale niekedy viete, režisér musí mať pod kontrolou všetko. Niekedy je dokonca nevyhnutné na pláci vytvoriť konflikt, i keď vymyslený, ak si to ten deň vyžaduje, ak potrebujete špecifickú náladu pred a za kamerou. Ak ste režisér, ktorý dokáže mať všetko pod palcom, vytvárate aj priamo náladu na pláci, vzťahy medzi ľuďmi. Po natáčaní cítite ako ste boli ako rodina, tím, prešli ste si spoločnou cestou, prežili ste.

- **Ako ste prijali kritiku a ako sa s ňou vysporiadujete?**

Po prvom filme ste na všetko veľmi citlivý. Po premiére svojho filmu som bol veľmi sklamaný, pretože tam boli filmoví žurnalisti nadšení a neskôr, keď som s filmom cestoval po festivaloch sa všetko zmenilo. Ľudia u nás sú veľmi závistliví, ak urobíte niečo rýchlejšie alebo lepšie ako oni. Mám pocit, že niekedy sa snažia kritici nasilu hľadať vo filme niečo kontroverzné, aby mali zaujímavý článok. Niečo, čo sa v samotnom filme nemusí ani vyskytovať. Dnes, po filmovej, alebo divadelnej premiére sa zbalím a odchádzam niekam ďaleko na mesačnú dovolenku a snažím sa nič z toho nečítať. Pretože stále bude niekto, kto to bude nenávidieť. Neexistuje film, ktorý by mali radi všetci.

- **Mal by debutant myslieť na vkus masy, aby sa mu prispôbil?**

Nie, mali by ste robiť veci, ktorým veríte, nie pre niekoho iného, ale také, ktoré sa páčia vám. To by mala byť vaša prvá úloha, myšlienka. Diváci sú tiež veľmi dôležití. Film je príliš drahou hračkou, musíte myslieť tak na seba do tej miery, aby to nešlo proti vám. Človek sa potom trápi ak robí niečo proti svojej vôli. Chcel som teda urobiť niečo, čo by bolo dôležité pre mňa, malo umeleckú hodnotu a posunulo by ma to ako režiséra a človeka. Rozmýšľanie nad vkusom publika je dôležité,

ale skôr pre producenta. Ja som mal na svojho producenta šťastie, našiel som toho pravého pre svoj projekt.

- **Filmové idoly.**

Počas svojej kariéry som bol inšpirovaný viacerými. Najprv to bol Andrzej Zulawski – robí bláznivé, emóciami nabité filmy. Neskôr to bol univerzálny filmár a remeselník Martin Scorsese a samozrejme Lars von Trier, ktorý priniesol do kinematografie niečo nové, iné, obnovil jej jazyk. A samozrejme Pedro Almodovar, David Fincher, Andrzej Wajda, Wojciech Marczewski.

- **Pozeral ste pred točením nejaké filmy na inšpiráciu?**

Keď som hľadal ten správny „jazyk“ príbehu *Mojej krvi*, štýl, ktorý by sedel s príbehom, začal som sledovať ázijské filmy. Hľadal som vizuálne ázijský štýl práce s kamerou, ktorá je veľmi zmyslená a citlivá. Oni nestrihajú vo filmoch tak často, ako tu v Európe. Majú v sebe i mnoho špeciálne skrytej energie, ktorú cítite vo vnútri. Nie ako ruské filmy, kde herci extrémne prehávajú, a každú emóciu im vidieť na tvári. V ázijských filmoch je to ako cez sklo, vidíš že sa tam niečo deje, ale nemôžeš sa toho dotknúť. Hľadal som niečo podobné.

- **Plány do budúcnosti?**

Práve som dokončil muzikál o Chopinovej smrti a v divadle režíroval niekoľko poľských klasikov. Pripravujem svoj ďalší celovečerný film. Bude to príbeh o duchoch, o posadnutosti v zmiešanej kultúre poľsko-židovskej. Príbeh sa odohráva na svadbe, kde ženícha posadne duch. Bude to tretia časť mojej trilógie o mechanizme prežitia – *Moja krv* rozpráva ako sa muž snaží prežiť nechaním niečoho za sebou, *Krst* hovorí o rodine, ktorá sa snaží prežiť a tretia časť bude o spoločnosti, ktorá sa snaží prežiť.

