

PETRA CHALOUPKOVÁ, PAVLÍNA KOULOVÁ / 9. 5. 2019

Rád dělám věci, které vypadají rozbitě. S Petrem Markem o videoklipech, hudbě a nebezpečí konceptu

Hudebník, filmař, pedagog, skladatel nebo divadelník. Tak by se dal shrnout profesní záběr Petra Marka. Jeho filmografie se vyznačuje sebevědomým a nekonvenčním autorským přístupem, který se projevuje i v ostatních uměleckých odvětvích, médiích a formách. Zaměřili jsme se na kategorii videoklipů jakožto formátu umožňujícího propojit největší množství vyjadřovacích prostředků z rozdílných zdrojů.

Nedávno proběhla premiéra klipu Moniky Načevy *Technický já*, který jste režíroval. V klipu se objeví také Ventolin, další hudebník, pro něhož jste natáčel. Jak probíhá spolupráce s jinými muzikanty, když jste v pozici režiséra?

Nejde o to, kdo je hudebník a kdo je v tu chvíli režisér. To jsou kamarádi, o kterých vím, že jsou něčím speciální a fajn. Většinu věcí, které jsem v životě dělal, jsem dělal z puzení, že chci spolupracovat s konkrétními lidmi. Potom teprve přichází to dílo, které je trochu podružnější. Mám pocit, že když si je člověk blízký lidsky, tak si je blízký i esteticky. Když ode mě chtěl klip Ventolin, měl jsem z toho radost, protože jsme se kamarádili už předtím, takže to bylo přirozené.

Od interpreta tedy nedostáváte přesnější zadání?

Ventolin mi poslal písničku *Disco Science* a z ní samotné jsem viděl, co by se tam dalo dělat. Inspirovala mě tvorba Johuše Matuše (Johany Novotné) a její rurální videoklipy a

písně. Zdálo se mi, že k Ventolinovi tahle rurálnost také patří. Johanu jsem přizval nejprve jako „hledačku“ vesnických lokací, protože žije v Semilech. Ale střídavě jsme na tom klipu pracovali společně – spolu jsme jej začali točit, pak jsem to dokončoval a stříhal sám, pak jsme to spolu zase barvili a společně dodělali. Nakonec se ukázalo, že si ti dva navzájem sedli, protože spolu začali jezdit a nahrávat.

Jak probíhala spolupráce s Monikou Načevou?

Prvotní byl Moničin nápad, že chce klip, ve kterém by byla legrace. Monice se navíc líbil Ventolinův klip *Disco Science*, sama si přála, jestli by v jejím nemohl Ventolin hrát. Ale to bylo až v další fázi, protože před ní byla ještě fáze hledání nápadů. Sešli jsme se s Monikou a Ondřejem Bauerem a vymysleli jsme, že uděláme produkčně co nejjednodušší klip, který by byl hotový za jeden den a druhý už by se mohl vysílat. Řekli jsme si, že to bude v jednom záběru, statická kamera a před ní se něco bude dít. Když jsme se sešli podruhé, Monika zmínila, že byla v Sama doma a že z toho byla nesvá. Pustili jsme si záznam a já strašně chtěl Moniku do té situace znovu dostat. Ideou byl samozřejmě text písničky *Technický já*, který je trochu enigmatický. Přemýšlel jsem o tom, co jsou ty věci technické. Jak tam dostat něco, co člověka technicky omezuje nebo nějak likviduje, jestliže Monika říkala, že se cítila úzce, že jí v tom pořadu nebylo dobře. Tak mě napadlo, že by se za tu technickou věc, co by mohla člověka zničit, mohl vzít rám televizního obrazu. Tam, kde to nazoomujeme, mu to uřízne nohy a tím mu to v „indiánském slova smyslu“ bere duši. A podle toho jsme s Ondřejem vymysleli zbytek.

A tehdy přišel na řadu Ventolin?

Přemýšlel jsem o tom, co technické je naopak pozitivní, a napadli mě kutilové. Ventolin je na první pohled jasný kutil. Navíc to byla trošku aluze na ten klip předtím. Někdo si technickým hračkářstvím může někoho doma mechanicky poskládat. Ale zároveň to má důsledky – kdo s čím zachází, tím také schází. Když se napojil na systém televize a poslal tam svou fotku, usekl si tím hlavu. Šla do televize.

Vaše klipy se na českém internetu staly virální. Přemýšlíte dopředu o jejich sledovanosti?

Kdybych o tom důsledně uvažoval dopředu, tak neudělám deset klipů předtím pro svou kapelu, které jsou často hodně divácky nevstřícné. Jsou vždy na nějaké lo-fi médium, v jednom záběru, neostré, nic se tam neděje nebo se na to dlouho čeká, to mám docela rád. Výjimkou je *Lux* s Markem Vašutem, ale to má svůj perverzní důvod. Snažili jsme se pseudo-profesionalitou zastříť ten stupidní, divný obsah, aby to vypadalo co „nejnormálněji“. Nepoužívám rád čelně najíždějící, pлавný záběr na kolejích. Ale tady jsme se snažili o hezky vypadající kameru, o parodii na „profesionalitu“.

U klipů pro jiné lidi ovšem cítím odpovědnost za to, že klip má „něco prodávat“. Dám do nich třeba dvěstěkrát víc píle než do svých. Svůj klip někdy udělám v jednom záběru na blbej mobil, většina z nich je v něčem minimalistická. Mám tu estetiku rád. VHS, home video ze svých deseti let, tam je moje filmové libido.

Ano, vaše filmy i videoklipy hodně připomínají home videa nebo VHS. Je to styl, který jste si vybral, protože jste začal tvořit v době, kdy se jinak natáčet nedalo? Je to metoda nebo nostalgie?

Ten styl si vybral mě. V deseti letech jsem si půjčil videokameru a díky tomu jsem si vypěstoval některé estetické figury. Objevil jsem, že se dá nejdřív natočit zvuk dialogu a teprve pak k němu můžu dotáčet obrazy. Díky tomu jsem zjistil, jak je krásné, když se rozpojí zvuk a obraz. Jako by se tam rozšiřovalo atmosférické pole.

Jsem ironik a mám rád trošku subverze – když se věc nevyužívá naplno, když se to dělá „chybově“. Aby se člověk nedělal lepším, než je.

Klipy *Rád vařím*, *Mejdan století* a *Doktor* si jsou podobné estetikou, nebo minimálně kostýmově. Vytváříte z klipů série?

Kostýmy jsou si podobné, protože mám strašně málo oblečení. Klipy *Rád vařím*, *Na co nesmíš zapomenout* a *Doktor* jsme natáčeli v jeden den. Monika Midriaková totiž měla cvičení na FAMU – záznam kapely. A tak mi řekla, že bychom to mohli udělat společně ve studiu. Takže ta série je ideově neúmyslná, jen produkčně. Ale ta rohlíková (*Lux*, *Prosím, kam?*, *Volám* – pozn. red.) je samozřejmě úmyslná a nesmyslná. Když něco vymyslím, klip nebo rozhlasovou hru, tak mě hrozně baví převzít nějaký motiv úplně bez souvislosti do dalšího „dílu“ a nějak ho tam intertextově vrazit. Ale u rohlíků žádný vývoj není, to je jenom čistá pitomost. Celé to vzniklo proto, že jsem nevěděl, co

dát do textu, aby vyšel rým. Ale zpětně v tom něco nacházím – intencionalita díla přesahuje intencionalitu autora.

Opakující se motiv koupališť je také náhodný?

To je moje podvědomí, mám asi třicet písniček o koupání a o vodě. Moje vzpomínky z dětství jsou nejhezčí z koupáku. To je pro mě ráj a klid a duševní pohoda. Když mám zavřené oči a slyším zvuky koupaliště, jak se ozývá z dálky, tak mi to dělá dobře. U klipu *Koupaliště tajemné* jsme se zkrátka jeli koupat a kamarádi tam natočili záběr a já jsem si říkal, že by to mohl být klip. Stejně tak klip na písničku *Do člna* vznikl náhodně. Monika natáčela u moře, jak se rozhoduju skočit do vody, a pak jsme si řekli, že by z toho mohl být klip, protože to má existenciální potenciál. Vznikl vlastně jako „found footage“, i když „made by yourself“.

Musí se vám líbit film, k němuž vytváříte hudbu na zakázku? Funguje spolupráce opět na úrovni přátelství?

Třeba s Markem Najbrtem jsme se stali přáteli až v průběhu spolupráce. Vybral si mě, protože se mu líbila hudba k mému filmu *Láska shora*. Zjistili jsme, že si rozumíme. Třeba v ironii, i té hudební, a v koncepčním přístupu. Ještě jsem nedělal hudbu k filmu, který by se mi nelíbil.

Je pro vás při skládání filmové hudby podstatné, aby se vám film líbil? Jak při práci postupujete?

Nejvíc funguju ten večer, když se o filmu něco poprvé dozvím. První večer většinou udělám základní nápady, hystericky, něco jako Luděk Sobota v zápletkce *Jen ho nechte, ať se bojí* – dost špatný film, ale já ho v dětství měl rád. A pak na nich další dva měsíce pracuju. Nebo si občas pomáhám nějakou konceptuální berličkou, přičemž nejsem konceptualista a vlastně to nemám rád! Třeba u *Protektora*, kde se zápletkka točí kolem bicyklu, jsem prostě začal nahrávat zvuky kola. Bouchal jsem do kola a z těch zvuků dělal rytmy. A pak tenhle prvotní koncept, který je takhle modernisticky zastydělý, odhodím a už se chovám postmodernisticky, anebo jen „pudově“. U některých filmů přemýšlím třeba o tom, co by měly hlavní postavy rády za hudbu. U *Protektora* by poslouchaly swing, tak zkusím kombinovat swing se svým elektrem. Když jsem dělal hudbu k *Život a doba soudce A. K.*, přemýšlel jsem, co by tenhle chlapík

mohl poslouchat. Říkal jsem si, že určitě nebude mít rád syntáky, bude mít rád hodně melancholickou kytaru, tak jsem ji tam dal.

Jak se liší váš přístup při natáčení filmů a hudebních videoklipů?

Ideová stránka je podobná. I u filmů chci pracovat s nějakými lidmi, pak mě napadne myšlenka, kterou chci „řešit“, a to spojím dohromady. Nebo nejdřív Rivettovým způsobem sestavím „all-stars band“ herců, a pak teprve společně vymýšlíme, o čem by to mohlo být. Proto se mi třeba stalo, že skoro vypadla hlavní postava a stal se jí někdo jiný. A s ní vypadl i herec já! Myslím, že to je vlastně problém konceptu: vypadá, že se má dodržet od začátku do konce. Podle mě se má ale v pravý čas opustit, protože vývoj je dynamický a kromě toho, že nastávají chyby, nastávají nové inspirace. Může zmizet ve prospěch řízení osudu. Koncept lze mít jako východisko, ne jako cíl.

Píše se o vás, že jste zručný hudební, divadelní a filmový improvizátor. Jak to vypadá, když improvizujete jako režisér? Lze improvizaci posunout za úroveň práce s herci? Například do stříhu?

Devadesát procent věcí, co dělám, jsou improvizované. Při stříhu improvizuji často. Souhlasím s tím, co říkala Věra Chytilová – že jeden film se napíše, druhý se natočí a třetí sestříhá. Ve střížně teprve přicházím na potenciál některých obrazů.

Třeba *Film Petra* je třičtvrtěhodinový film, u nějž jsem na začátku vůbec nevěděl, co budu točit. Každý záběr jsem si rozebral, interpretoval a na základě toho pak přidal něco, co se k tomu předchozímu vázalo. Tím jsem improvizoval celý děj filmu. Navíc jsem se nemohl vracet, protože jsem se rozhodl stříhat přímo ve VHS kameře. Byl to hodně přísný model, který mi ale vyhovoval. Ale to taky nemělo nic společného s konceptem! Jen jsem zjistil, že tím získám kvalitnější obraz! A *Film Petra* mám ze svých nakonec nejradši.

Co se týče improvizace při práci s herci, tak například při natáčení *Nic proti ničemu*, přestože jsme měli pro větší část filmu poměrně detailní scénář i s dialogy, jsem hercům rámcově vysvětlil, co se má stát. A natáčel se dvacetiminutový blok, ke kterému jsem potom dal připomínky, a natáčelo se znovu. Tentokrát už jen deset minut. To samé potřetí, počtvrté. Ve střížně se to pak skládá dohromady z jednotlivých střepů. Často to nedrží pohromadě – je to, jako když máte slepenou vázu, trošku to

drhne, ale někdy se nedá udělat nic jinak nebo lépe, takže to drhne doopravdy. Rád dělám věci, které vypadají trochu rozbitě.

Protagonistům filmových postav často ponecháváte jejich jména, pro vámi hrané hrdiny to platí také. Hranice mezi filmovým a reálným světem nejsou jasně dané. Například u filmu *Mého snu čert* jste vypravěčem vy sám, nebo postava, kterou hrajete?

Vypráví postava. Mám rád takzvaného „nespolehlivého“ vypravěče. Třeba ve filmu od Alana Resnais *Prozřetelnost* na vypravěče není vůbec spoleh, někdy si nepamatuje, nebo se prostě mýlí v úsudku. Ve filmu *Láska shora* to mám podobně. Vypravěč se mýlí, říká věci, které jsou v rozporu s tím, co vidíme na plátně. Chvílemi až za hranicí úmornosti. Když jsem letos ten film po deseti letech viděl, našel jsem pár věcí, které bych klidně vystříhnul. Dělal jsem vypravěči takové naschvály, že to byly nakonec naschvály vůči divákovi. Ale rád dělám naschvály filmu jako takovému. Mám rád filmy, které si podkopávají nohy. Ty, které samy sobě skáčou do cesty, aby se likvidovaly. Mám rád, když to „zakopává“.

Užíváte si trapnost a absurditu ve filmu i hudbě. Je to váš cíl nebo spíš vedlejší produkt?

Je to jen vyjadřovací prostředek, není to cíl. Nemyslím, že svět je trapný „in general“. Při procesu tvorby trapno nepotřebuji. Trapnost není cíl, jen životabudič. Svět se chová trapně, lidé se chovají trapně a ten, kdo ve svých filmech vytváří pocit, že lidé jsou jen vznešení, může být velmi rychle směšný. Proto mám rád například filmy Roberta Sedláčka, protože se v nich mísí vznešenost s normálností, cit s trapností.

O hudbě Muzikanta Králíčka, vašem sólovém projektu, uvádíte, že vás často inspiroval nějaký nenáviděný hudební styl nebo něco, co je vám proti srsti. Funguje nějaký podobný proces u filmu nebo videoklipů?

O jednom jsem už mluvil, to je ta profesionalita v *Luxu*.

Takže vás štve profesionalita?

Sama o sobě mě neštvete. Vadí mi to hraní si na něco víc. Nebo snaha ukázat ze sebe to nejlepší. Snaha být doceněn, podat nejlepší výkon, je mi cizí. Mám radši ironizaci sebe sama. Nikoli podat ten nejlepší výkon a dostat se nad limit sebe prezentace. Nechci jít do technických sta procent. Nechci být jako svalovec, který se nacpe přípravky, narostou mu svaly a pak se namaže olejem a vyfotí.

Kino Ponrepo uvede v pondělí 13. května ve 20:30 přednáškovou seanci Petra Marka a Sylvie Polákové na téma uměleckých intervencí do televizního vysílání. Akce volně navazuje na Markovu předchozí tvorbu. Televizní vysílání jako informační tok podléhající mnohaúrovňové kontrole představuje „území“, které vybízí k subverzivním činům, infiltracím i otevřeným atakům. Vstup volný.