program (4/2011)

str. 2:
En Face s Aňou Geislerovou

str. 3:
Scratch (v)o filme: Ičiro Seoka

str. 4:
To See or not to See:
Projekt Frankenstein, Turínsky kôň

str. 5:
To Read or Not to Read: Mŕtvy muž
Nouvelle Vague: Banda pre seba

str. 6:
Za rohom: História storyboardu

str. 7:
Za rohom: História storyboardu

str. 8:
Tvárou v tvár Pavlovi Brankovi
Čítať, či nečítať: Vnem v zrkadle fotografie a filmu

str. 9:
Tvárou v tvár Zuzane Liovej
Škrt (v)o filme: Filmový klub 35 mm

str. 10:
Škrt (v)o filme: Ako si založiť filmový klub
Tvárou v tvár Barbare Feglovej

str. 11:
Škrt (v)o filme: Mišo Suchý na DOCsk
Vidieť, či nevidieť: Kuracia láska, Nesvadbov

str. 12:
Suterén: Rozhovor s Kevinom Absolonom

str. 13:
Suterén: Crazy Cow a ďalšie indie filmárske zoskupenia

str. 14:
transmediale.11
Multiplace 2011

str. 15:
Kinečkov sprievodca po markete

str. 16:
Kinečkov sprievodca po markete

KINEČKO

číslo 4 / ročník 2 / apríl 2011 / cena 1,50 €

Kto odpovie nám na otázku:
čo za film je na obrázku,
KINEČKO mu splní prianie,
obdarí ho na počkanie.

editoriál

EK navarila, spoločne s EP hodovali a zapli diktafón. Práve začiatok apríla je ten správny čas, kedy si môžu hádam dovoliť predložiť vám netradičný editoriál vo forme rozhovoru[1] matiek KINEČKA. Dúfajú, že slávnostnú príležitosť nepremárnili a vy sa na nich zasmejete.

EP: Je niečo vtipné na KINEČKU, ktoré to myslí vážne?
EK: Dúfam, že pre čitateľov budú vtipné filmy stratovej dezorganizácie Pacietárium, ktoré sú na DVD prílohe. Tá je tentokrát predovšetkým prílohou rubriky Suterén, keďže jej redaktor je jedným zo zakladajúcich členov spomínanej dezorganizácie. Pevne verím, že každý, aj tí najnekonštruktívnejší kritici pochopia s humorom rozhovor, ktorý robila naša prispievateľka Silvia Silviová s Aňou Geislerovou, pri príležitosti uvedenia filmu *Občiansky preukaz*[2].
EP: My v skutočnosti vieme, kto je Ondřej Trojan. Myslíš si, že tí, čo KINEČKO kupujú, ho aj čítajú?
EK: Myslím si, že nie všetci. K tomuto poznatku som sa dopracovala, keď sa ma niekto snažil oboznámiť so svojou kritikou, avšak vysvitlo, že názov článku, meno autora, ani obsah článku si „nepamätá“. Vtedy som pochopila, že veľa ľudí si takýto časopis kupuje ako keby do zbierky, na odloženie. Možno je dôvodom to, že ľudia nie sú zvyknutí v súčasnej dobe získavať informácie z printu[3].
EP: KINEČKO o tri roky?
EK: Vizuál určite zachováme. Zväčšiť by sa dal objem strán a na obzore je stále možnosť mesačnej periodicity časopisu. Taktiež by sa mal rozvinúť web www.kinecko.com, medzinárodná spolupráca s našimi partnermi FilmPro a Cinearte a distribúcia v Čechách. A týmto smerujem otázku na teba EP: sú nejaké novinky ohľadne distribúcie?
EP: Základnou novotou v distribúcii je naša nová, šarmantná spolupracovníčka Simonka Hrušovská, ktorá má na starosti distribúciu na Slovensku. Hneď, ako začala pracovať pre KINEČKO, pribudlo ďalších 5 predajných miest nielen v Bratislave (Hotdock, galéria Space), ale aj v Banskej Štiavnici (Café Archanjel), Košiciach (Tabačka Kulturfabrik) a v Prešove (FK Scala). Ďalšou novinkou je, že sa KINEČKO začalo predávať už aj v Českej republike. Okrem toho, že si nás predplatila FAMU, stali sa prvými českými kamennými predajnými miestami dve olomoucké kiná. Čoskoro by sme sa mali začať predávať v Prahe v Terriho ponožkách, v zlínskom Lofte a v jihlavskom kine. Rozširuje sa aj zoznam filmových festivalov, s ktorými spolupracujeme. Pribudli do neho napr. Doc.sk v Košiciach, ale aj český Zlínsky festival filmov pre deti a mládež, Medzinárodný festival dokumentárnych filmov Jihlava a Jeden svět, ktorý sa koná po celej Českej republike. Vráťme sa však k žartovaniu! Čo hovoríš na svoju animovanú verziu v novom spote na KINEČKO, ktoré to myslí vážne?
EK: Ja som si túto karikatúru/kreatúru[4] sama vypýtala a vymyslela. Chcela som byť tá zubatá. Už dlhodobo sa snažím vystavať svoju osobnosť na zuboch, a ako som aj autorovi spotu Petrovi Budínskemu (Budíkovi) povedala, každý chce mať niečo veľké a ja som až na zuby celá malá. Myslím si však, že nebol férový k môjmu poprsiu, ktoré je síce tiež malé, ale inak pevné, svieže a pekné. Ale žarty ešte bokom! Editoriál filmového časopisu potrebuje film. Povedz mi aspoň o jednom filme, ktorý ťa v poslednej dobe zaujal a jeden, ktorý ťa sklamal.
EP: Sklamal ma oscarový *Počiatok* (Inception). Predtým, ako som ho videla, sa ku mne dostali len veľké chvály, či už na scenár, pointu, alebo celkový dojem. Hlavným sklamaním sa pre mňa stalo, že základná myšlienka o jednotlivých úrovniach snov a prenikania do nich bola využitá na zvyšovanie zisku a boja, čo považujem za prvoplánové. Naopak, veľmi sa mi páčil *Popol a diamant* od Andřeja Wajdu, ktorý som videla v škole. Potešil aj indický animovaný film *Sita sings the Blues* od Niny Paley, ktorý odporučila Fest Anča cez Facebook. Milo ma prekvapila aj klasika Filipa Renča *Requiem pro panenku* s Aňou Geislerovou. Na záver intímna otázočka pre teba. Chutia ti olomoucké syrčeky s lekvárom a šľahačkou?
EK: Ešte som ich neochutnala. Chystáme sa ich podávať pri príležitosti vydania tohto čísla 1. apríla v A4 – nultom priestore. V čase distribúcie KINEČKA, ktoré to myslí vážne, budem mať prvú ochutnávku už za sebou a každý, kto by chcel vedieť odpoveď na tvoju otázku, sa môže na mňa obrátiť prostredníctvom mailu ek@kinecko.com a ja mu veľmi rada odpoviem.

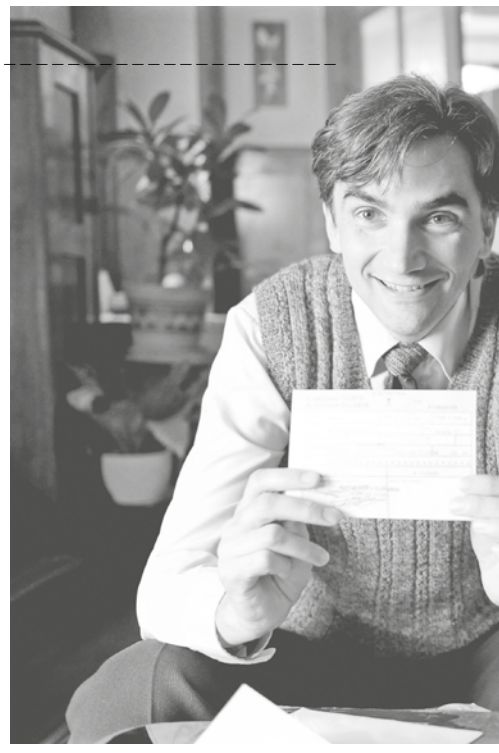
—
EVA A EVA

1 Obľúbený publicistický žáner časopisu KINEČKO
2 Rozhovor nájdete aj vo videoforme na našej webstránke www.kinecko.com
3 Čítajte noviny! Na internete nie je všetko!
4 Animovaný spot na Kinečko, ktoré to myslí vážne od Petra Budínskeho jednoducho musíte vidieť. Doprajeme vám ho tiež na našom webe.

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil

AUDIO VIZUÁLNY FOND

Aňa Geislerová, foto: Jana Žilčayová



V lunaparku Ani Geislerovej

Pár týždňov po rozhovore s Aňou Geislerovou sme išli výletovať s kamarátmi do Čiech. Zastali sme sa na „fajčpauzu“ kúsok od Prahy. České pumpy mám rada pre jeden drobný rituál – sú to mentolové Pallmallky, cigarety, ktoré mi pripomínajú borcov zo starých amerických filmov, a ktoré sa na Slovensku nedajú kúpiť. Prvý šluk je vždy najlepší...

Dnes som sa ale stretla s malým prekvapením a to v regáli na staré DVD-čka za 2 eurá. *Requiem pro panenku* – debut Ani Geislerovej v debute Filipa Renča. Tiež si pamätáte Aňu ako strašne chudé, bledé, pehaté, vydesené a súčasne tak krásne a neodolateľné stvorenie zároveň? Od *Requiem* prešlo už x rokov, Aňa je veľká, ja som už tiež pomerne veľká a tento rozhovor neprebiehal v Čechách na pumpe, ale v Bratislave, kam Aňa prišla aj s režisérom Ondřejom Trojanom predstaviť svoj nový film *Občiansky preukaz*.

SS: Aňa, spomínam si na deň, kedy som vás prvýkrát zaregistrovala. Pozerala som hitparádu v Slovenskej televízii a dávali tam práve videoklip „Zaľúbená žaba“ od Metalindy. V ňom vám padol do oka Paľo Drapák. Boli ste do neho aj v skutočnosti tak trochu zamilovaná?

AG: Tak to určite nie... to ani nebol štýl hudby, ktorý by som ja počúvala.

SS: Malo toto účinkovanie vo videoklipoch zásadný význam pre vaše herecké začiatky?

AG: (smiech) Takto... ja tam síce vyzerám ako úplné „mimino“, ale mala som už nejakých šestnásť a účinkujem tam preto, že to točil Filip Renč, s ktorým som vtedy chvíľu chodila, a s ktorým som nakrúcala *Requiem pro panenku*. Filip má svoj najobľúbenejší, zásadný príbeh, a tým je „Pomáda“, ktorá mala vplyv aj na „Zaľúbenú žabu“ aj na „Madonu“ od Grigorova. Prerod nudného, slušného dievčatka na dračicu v koženej bunde s cvokmi. To je jeho obľúbená transformácia dievčatiek na dračice... Ale taký môj ozajstný „filmový tatínek“ je práve Ondřej Trojan, ktorý ma ako keby vytiahol z davu a povedal: Ty budeš hrať.

SS: U Trojana hráte teda „hodně.“ Čo vás zaujalo na scenári a roli v prípade *Občianskeho preukazu*?

AG: No takto... ja som na seba vlastne uvalila kliatbu, ktorá je pre mňa ale veľmi priaznivá a sľúbila som Ondrovi, že budem hrať vo všetkom, kde ma bude chcieť a to kľudne aj komparz, „ledvinu“ alebo „housenku“... jednoducho nemôžem a nikdy neodmietnem čokoľvek, čo mi Ondra ponúkne. Je fakt, že keď som prvýkrát čítala ten scenár, musela som chvíľu spracovávať, že budem hrať matku dospelých chalanov, čo je pre herečku OK, ale pre ženu predsa len trochu ťažko prežuteľné sústo... Nakoniec som to ale vyhodnotila ako jednu z najlepších rolí, aké som doteraz hrala, pretože tá matka je niečo, čo ja nie som. Ona je taká láskavá, dobrá, obetavá a odovzdaná osudu a presne to ma bavilo vytvárať.

SS: Ale predsa len... nebudú vaši fanúšikovia šokovaní? Krásna ryšavá femme fatale s rozšafnými sklonmi zrazu hrá „mamču“ s krátkymi tmavými vlasmi... ako to príjmu diváci?

AG: Ja mám veľkú radosť z toho, čo mi tento film dal, je to taký darček. Na Československej filmovej databáze som si čítala hodnotenia na film a tam som objavila reakcie, ktoré ma veľmi potešili, aj keď boli tak trochu dvojsečné. Jedna pani sa vyjadrila, že aj napriek tomu, že si za tie roky vypestovala absolútnu averziu voči Ani Geislerovej, tak v tomto filme ju naozaj bavím (smiech). Alebo: „Aj keď nemám Aňu Geislerovú rád, v tomto filme bola presne ako moja ‚máma‘...“ Možno, že som v tejto úlohe presvedčila niekoľkých ľudí, aby mi dali ešte šancu a prídu aj na nejaký ďalší film so mnou.

SS: Nebojíte sa, že budete hrať už iba maminy?

AG: Ono je to hádam na mne, akú rolu si vyberiem. Nebojím sa, ja hrám maminky už dosť dlho a ono predsa dieťa môžeš mať už v šestnástich... neviem... byť matkou predsa nijako neovplyvňuje charakter človeka a neznamená to, že keď sa niekto stane matkou, je z neho automaticky nejaká bezpohlavná bytosť, ktorá nemá okrem svojho materstva, čo prežívať...

SS: Vráťme sa ešte do minulosti. V jednom rozhovore ste spomínali, že v úplných začiatkoch ste ani necítili, že stojíte pred kamerou a hráte, ale že ste vyslovene v tranze... pretrváva ten tranz dodnes alebo vnímate herectvo rutinne, ako keď pekár pečie rožky?

AG: Bojím sa tohto pocitu, lebo rutina je ubíjajúca, nech sa objaví v čomkoľvek, či už v práci, vzťahu, jedle. Človeka to vedie k apatii. Herectvo je naopak veľmi pestré, robíte mnoho druhov postáv, vyžaduje sa od vás iný stupeň intenzity, sú role menšie, väčšie... vtedy v *Requiem* som skôr nemohla uveriť, že som tú rolu naozaj dostala. Celý čas som si myslela, že urobili chybu a je im trápne mi to povedať... desila ma zodpovednosť, že to všetko, čo je napísané v scenári, naozaj budem musieť povedať a zahrať a urobiť, takže z toho som bola v tranze. Ale keď sa točí, tak to prežívam ako veľkú eufóriu. Napríklad s Hřebejkom si vždy hovoríme: „... tak čau zasa v práci!“ a pre nás je vlastne chodiť do práce to najlepšie čo môže človeka stretnúť. Je to podobné, ako keby išiel človek do lunaparku a my tomu hovoríme zo srandy „práca“.

SS: Vy sa celý život hráte.

AG: Áno...

SS: Na filme *Občiansky preukaz* ste spolupracovali aj so slovenskými hercami, kameru robil Martin Štrba. Je so Slovákmi pri filmovačke sranda?

AG: No tak... ja... vás mám rada. Myslím si, že máte niečo, čo nám Čechom chýba a to je prirodzená vrelosť a temperament a aj keď ste ďalej na východ, tak ja mám pocit, že ste skôr taký južanský národ. Ženské sú viac ženské, chlapi chlapskejší. Existuje tu podľa mňa akési prirodzené sebavedomie, ktoré je potvrdené napríklad aj tým, že ste sa odtrhli a chceli ste byť ako národ samostatní. Je tu taká národná autenticita a hrdosť, ktorá pomáha človeku fungovať. Mne sa zdá, že my Česi sme chladnejší, xenofobnejší a namyslení zároveň, pred svetom uzavretí, a pritom sa tváriaci, že vieme všetko najlepšie. Ja veľmi vysokú mienku o našom národe nemám a ten váš si zase idealizujem, lebo ho posudzujem na základe príjemných filmovačiek a bývania po krásnych drahých hoteloch... (smiech) Profesne sa mi páči, že na pľaci existuje humor, ktorý nie je negatívny, ironizujúci alebo zľahčujúci prácu. Mám pocit, že ľudia na Slovensku sú na svoju prácu hrdí, či už robia osvetľovača, alebo kostymérku, že za rohom neohovárajú, nezhadzujú svoju prácu a sú v nej dobrí.

SS: U vás v Čechách sa točí pomerne veľa a pomerne dobre. U nás sa točí menej filmov...

AG: Vlastne skoro žiadne.

SS: V čom je podľa vás náš problém, keď sme takí dobrí?

AG: No ja neviem, hercov máte skvelých... možno režisérov nemáte? Ja neviem, v čom je problém. Možno peniaze nemáte... pritom sa tu ale točí kopa seriálov... Koľko sa u vás vlastne dokončí filmov ročne? Mne niekto hovoril, že niekedy ani žiadny, a vlastne preto sa filmová cena udeľuje iba raz za dva roky, aby ju vôbec bolo komu dávať... ale inak, teraz nejaká slečna tuším napísala scenár, ktorý vyhral v Cannes a pôjde na Berlinale, ako sa to volá, *Dom*? Veď to je krásny úspech, v Cannes od 60. rokov tuším žiadny český film ani nepremietli, tak možno sa to práve teraz zlomí a bude sa vám dariť...

SS: A aké filmy máte radi vy? Ste zaťažená na klubovú scénu, alebo si dokážete vychutnať aj riadny komerčák v nejakom dobre vybavenom multiplexe?

AG: Oboje mám rada. Záleží na kondícii. My sa s manželom vo výbere filmov striedame. Manžel vyštudoval filmovú vedu, takže je odborníkom na filmy, ktoré hádam nikto nikdy nevidel: všelijaké kazašsko-afgánske koprodukcie, mongolské animované filmy... Ale tiež niekedy vyberie film, ako napríklad minule, o dvoch opilcoch niekde v púšti, to bolo blbé, nedalo sa to vydržať... (smiech). Kino je úžasná vec, ktorú si užívam. Nedávno som akurát videla niekde spot v znení: „Nechoďte do kina, pozrite si filmy doma“. Mne prišlo úplne hrozné, že niekomu hovoria: „Nechoďte do kina, kúpte si za cenu jedného lístka štyri filmy a strávite úžasné štyri večery doma.“ Preboha, keby som nemohla chodiť do kina, tak by som bola asi nešťastná...

SS: Inak, jeden múdry človek raz povedal, že ak dvaja partneri nemajú rovnaký vkus na filmy, tak ich vzťah nedopadne dobre... viete, kto to bol?

AG: Hřebejk? (smiech)

SS: Mmmmm...

AG: „Přihořívá?“ Alebo to bude niečo vážnejšie? Woody Alen...?

SS: Je to podobná intelektuálna entita, ale taká viac francúzska...

AG: Godard?

SS: Správne! A súhlasíte s týmto výrokom?

AG: No to asi hej... niečo na tom bude... keď si vezmete koľko času strávia dvaja v kine, pred televízorom, pri dvd-čku... mala by tam byť nejaká zhoda. I keď poznám páry, kde manžel pretrpí so ženou jej filmy pre ženy, potom ona pretrpí tie jeho vojnové... Takže spoločný vkus asi nie je nevyhnutný, veď môžu chodiť aj zvlášť do kina, ale tak určite je príjemnejšie, keď sa dvaja zhodnú a to my sa zhodneme...

SS: Takže nevadí sem tam nejaký ten mongolský animák...

AG: Nie, chvalabohu tieto filmy dávajú iba v kinách, nie sú nikde zaznamenané, takže sa na ne nemusíme pozerať, i keď je pravda, že často inklinujem k ľahším žánrom a čím som staršia, tým viac vecí nejako prežívam, a ak je niečo smutné alebo ťažké, tak proste na to nemám nervy. Strašne sa to komplikuje a než si to vysvetlia, odpustia tí ľudia, než sa k sebe vrátia, ja sa na to radšej ani nebudem pozerať.

SS: Videla ste teraz toho nového Woodyho?

AG: Nie...

SS: Nechoďte na to, je to strašne smutné...

AG: No dobre, tak ja nepôjdem... ale na druhej strane, ja mám rada aj vyslovene temné filmy. Teraz sa napríklad teším na *Čiernu labuť*, ktorá je vraj dosť temná. Taký film by som si chcela aj natočiť. Veľmi ťažký, nepríjemný, frustrujúci film... to sa skvele hrá, herec sa púšťa do vlastných neprebádaných sfér samého seba, musí vydolovať zo seba niečo, čo bude korešpondovať s tou temnotou. Keď má herec čas a priestor, môže sa dostať na nejakú vlnu, o ktorej ani nevedel, že ju v sebe má a to by sa mi práve páčilo, nájsť ešte v samej sebe netušené oblasti vlastného skladu... Ako herečka mám jednu predstavu alebo túžbu a to stretnúť sa s režisérom, skoro tyranom, s takým tým typom režiséra, ktorý presne vie, ako to má vyzerať, má jasnú predstavu a používa hercov ako svoje bábky...

SS: Lars von Trier?

AG: Napríklad. Áno, počula som to o ňom, počula som, že aj Bergmann bol takýto komplikovaný...

Veľmi by ma to zaujímalo, pretože nepovažujem svoj herecký vklad za nejaký zásadný. Nemám problém odhodiť ego, pretože ja ako herec som naozaj len nástroj. To by som ako herečka chcela zažiť a myslím, že keby som aj ja bola režisér, tak by som nebola vyslovene nejaký tyran alebo hysterka, ale chcela by som vidieť hercov pracovať. Niektorí režiséri sú na nás naozaj až príliš dobrí a zbytočne dobrí. Mám takú ľahkú sadistickú chúťku režírovať hercov a herečky a trošku ich potrápiť.

SS: Možno by vás tí režiséri aj chceli trápiť, ale boja sa vášho sebavedomia...

AG: Ja idem len po logike. Nemyslím si, že som konfliktná, ale keď som presvedčená, že môj názor je správny, nemám problém si ho presadiť a presvedčiť režiséra, že je to tak. Na druhej strane, keď má pravdu režisér, ja som absolútne spolupracujúci herec. Mne len vadí, keď režisér nevie, čo chce, alebo sa uspokojí

2 Cesta ok hlo st

Záber z filmu *Občiansky preukaz*

s málom. Nie je nič horšie, ako keď režisér povie: „Jó, to stačí…“
SS: Už sa vám stalo, že by ste sa úplne dosekali s režisérom?
AG: Ale jasné. Koľkokrát sme mali výmenu názorov napríklad s Hřebejkom… až tak, že si ľudia od nás odsádzali… ale my to máme radi! To je tvorivý proces.
SS: Kedy vás uvidíme na režisérskej stoličke?
AG: Ja už mám scenár napísaný… áno, mám to v pláne, je to jeden z mojich snov a chcela by som režírovať svoje vlastné témy, svoj vlastný scenár. Radšej by som to ale veľmi nerozmazávala, lebo potom sa ma všetci budú pýtať, o čom to je a kedy to bude. Chcem počkať, kým deti trochu vyrastú, ja budem mať trochu iný režim a naozaj si to potom odpracujem.
SS: Ako ovplyvňujú vašu prácu a život „novinári“? Český bulvár je vraj dosť drsný…
AG: Doposiaľ som to nepochopila… nechápem, ako môžu takúto prácu ľudia robiť, ako sa môžu zmieriť s tým, čo páchajú. Ja si myslím, že im to asi nedochádza. Pre mňa je to krutá daň za prácu, ktorá je inak skvelá.
SS: Dá sa to nejako riešiť?
AG: Začala som sa s nimi súdiť, ale bohužiaľ český zákon nie je vôbec naklonený ochrane súkromia a osobnosti. O mňa nejde, ja nad tým mávnem rukou, ale v momente, ako sa to začalo týkať mojej rodiny a detí, tak to nie, to si nikto dovoľovať nesmie.
SS: Mám tu jeden krásny titulok, ktorý ma zaujal: „Skvelá herečka a matka dvoch malých detí vie hrešiť ako kočiš a pije ako špongia!“
AG: Tak tomu nerozumiem… ale znie to pekne. Čo je to kočiš?
SS: To je ten chlapík, čo sedí v konskom záprahu.
AG: „Jo, kočí! A špongia?“
SS: To je to, čo nasáva vodu a umývajú sa s tým riady.
AG: Aha sponchbow? Vy to máte z angličtiny!
SS: A vy to ako poviete?
AG: No houbička. Alebo žinka.
SS: Tak to je pekné. A čo ešte robíte vo voľnom čase, ako vykonávate psychohygienu? Teda, okrem pitia. Prepáčte, nemohla som si odpustiť túto poznámku.
AG: Hrám volejbal, navrhujem si šatočky, čítam si, kino, priatelia, jedlo… normálne ako ostatní ľudia.
SS: Môžem ukončiť náš rozhovor jednou nostalgickou spomienkou? Tá kráľovná Elfov vo Fantaghiro, to ste vy…
AG: To som ja.
SS: Ako ste sa k tejto úlohe dostali?
AG: To sa točilo v Čechách a ja som uspela na castingu. Zaujímavé je, že okrem tejto som už v žiadnej inej rozprávke nehrala. Odvtedy mi nikto neponúkol ani protivnú princeznú ani zlú ježibabu, proste nič. Rozprávky ma úplne vynechali.
SS: Ako si spomínate na natáčanie? Skamošili ste sa s predstaviteľkou Fantaghiro? Alebo s Tarabasom?
AG: Vôbec nie. Ja som tam mala kamarátov z konzervatória, pretože tá kráľovná Elfov tam má okolo seba kopu škriatkov a ja som ich nahovorila: „Poďte so mnou, budete v mojej družine, bude sranda, ja som kráľovná, vy budete škriatkovia…“ Dvoch z tých kamarátov nakoniec zobrali. Jeden hral strom a druhý kameň. (smiech) A obnášalo to ešte aj to, že museli každý deň o dve hodiny skôr vstávať, lebo na nich lepili tony latexu a nemohli sa celý deň vycikať ani najesť a úplne ma preklínali, že som ich do toho namočila. Ale zasa sme si užili krásnu filmovačku a zistili sme, že v Olomouci sa dá oboplávať „kašna“ dookola.
SS: A čo je to „kašna“?
…

—
SILVIA SILVIOVÁ

Na druhej strane linky: Ičiro Sueoka

V programe Medzinárodného festivalu dokumentárnych filmov v Jihlave figuruje súťažná sekcia Fascinace už tri roky, teda od roku 2008. Festival, a predovšetkým zostavovateľka sekcie Andrea Slováková, ju prezentuje ako laboratórium filmového výrazu, resp. ešte explicitnejšie ako „továreň experimentálnej kinematografie, ktorá film opretý o realitu zbavuje všetkého, čo ho ťaží a podstatným spôsobom tak prehlbuje možnosti filmového vyjadrovania“.

Fascinujúce experimentálne a k tomu dokumenty tvoria predovšetkým samotnú súťaž (minulý rok 33 filmov), no tú dopĺňajú aj rôzne nesúťažné bloky filmov – výber z českej *exprmntl* scény, prípadne „retrospektívne profily“ domácich i svetových tvorcov. Na MFDF 2010 túto sekciu korunovala unikátna prehliadka 15-tich prác výraznej osobnosti súčasného japonského (*found footage*) experimentálneho filmu Ičira Sueoku.
Jednou z čŕt, ktorá sekciu Fascinace od jej začiatkov jasne určuje (a pre ktorú ju mám veľmi rád), je inklinácia k tej odnoži experimentálnej kinematografie, ktorá sa stále, možno už trochu neadekvátne označuje ako *found footage* film. Ide o tvorbu, v ktorej sa najrôznejšími spôsobmi prepracováva (rekontextualizuje) náhodou objavený, ale i presne evidovaný, privátne alebo inštitucionálne archivovaný filmový materiál, resp. vybraný audiovizuálny záznam (televízne archívy). Sekcia pripomína diela stále aktívnych klasikov *found footage* experimentu (Dietmar Brehm, Ken Jacobs), ale vyhľadáva aj nové tváre (Julien Sulser, *Politický obed*, 2008), prípadne sprostredkováva odvážne, prekvapivé, napríklad novými technológiami smerované autorské prístupy – za všetky spomeniem *Lezzieflick* (2008) Nany Swiczinskej alebo s filmovými dejinami sa pohrávajúcu *Príťažlivosť* (2007) Nicolasa Provosta (na Slovensku jeho filmy pravidelnejšie uvádzame v súťaži krátkych filmov na Art Film Feste).
No a v neposlednom rade si festival kladie za cieľ objavovať neznámych tvorcov z nedostatočne prebádaných a prezentovaných svetových kinematografických teritórií. Experimentálna tvorba vyštudovaného chemika Ičira Sueoku (*1965, Sapporo), ktorý si ju do Jihlavy prišiel osobne uviesť, to len potvrdzuje. Nehovoriac o tom, že – na rozdiel od nás – svedčí o autorovej veľkej znalosti európskeho a amerického experimentálneho filmu. Na okraj ešte dodávam, že orientácia práve na japonských tvorcov je zvláštnou „fascináciou“ festivalu – svoj profil na MFDF 2005, opäť zvýznamnený osobnou účasťou, mala napríklad aj v Cannes ocenená Naomi Kawase.
Na *found footage* filme sú zaujímavé predovšetkým dve základné roviny viditeľného: 1) voľba materiálu, konkrétne filmové obrazy, a 2) invenčnosť zásahu, prepracovania, miera *liftingu*. Už objavenie tých *pravých*, „svojich“ obrazov v nevyčerpateľnej zásobárni všetkého, čo sa doteraz nakrútilo, je silne príznakové. Pre veľkú časť *found footage* tvorby je kľúčové práve toto nové nahliadnutie (uvedenie v inom čase/priestore, pripomenutie) celkom obyčajného alebo niečím „ozvláštneného“ materiálu. Rozhoduje presvedčivosť a rozohranie jeho kvalít „v novej situácii“ – od prekvapivého obsahu, cez kúzla nechceného (prejavy ročných období, premeny svetla a pod.), znaky filmovej práce (výtvarnosť titulkov, zvolené detaily, chyby rámovania a pod.), až po stav filmového materiálu (stupeň opotrebovanosti, typy poškodenia v políčkach a pod.). Otázkou potom je, čo z toho len ukázať (*perfect left alone*) alebo, ako s tým ďalej pracovať v prospech konštitúcie zmyslu nového diela (K. Jacobs, H. Frampton; pozri na www.ubu.com).
„Fascinačná sila“ nájdeného filmového materiálu – amatérskych, rodinných filmov z 30. rokov minulého storočia – funguje ako prvotná motivácia aj u Ičira Sueoku. Najmä ak ide o zábery, ktoré nielen fakticky či atmosféricky dokumentujú minulé miesta a časy (zweigovský *sveta včerajška*), ale ktoré v druhom pláne stále ostávajú – z pohľadu Japoncov, Sueoku i pôvodne filmujúceho diplomata či turistu v medzivojnovej Európe – zaujímavé aj ako ich výpravy, prieniky do vzdialených (exotických) krajov. Realita európskych miest (Berlín, Postupim, Benátky) a krása vojnou ešte neponičenej architektúry na seba – i napriek Sueokovým zásahom – jasne upozorňujú vo filmoch ako *Berlín v zime* (2003), *Konečne je jar* (2005), *Leto v Nemecku* (2005) alebo *Sinking Away* (2005). Na strane druhej, ako sám upozorňuje, stále sa v nich dajú nájsť aj prvky japonskej kultúry, stopy senzibility, estetického cítenia – istá nenápadnosť a melancholickosť „japonských výjavov v cudzej krajine“.
Sueoka pritom kladie veľký dôraz aj na druhú spomínanú rovinu viditeľného – intervencie do filmu. Spočíva nielen v roztrasení toku filmových políčok, ale aj v rôznych spôsoboch ich rozkladania, zneisťovania toho, čo zobrazujú. Efekt pokrčenosti, vyškrabávanie emulzie, zdvojovanie, rozostrovanie, nehovoriac o vyjavovaní toho, čo pri bežnej projekcii ostáva skryté (medzery medzi políčkami, perforácia), tým všetkým evokuje nepokoj z krehkosti existencie (filmu), strach a chvenie z nezvratného miznutia, rozplývania, konca vecí… Táto téma ako leitmotív prestupuje rôznymi jeho reinterpretáciami rodinných filmov, no najviac sa zrejme vyjavuje v práci *Stratil som sa svetu* (2003), ktorá už názvom odkazuje na podobne orientovanú báseň nemeckého romantika Friedricha Rückerta. Základom filmu sa stali zábery anonymného tvorcu nakrútené v Kjóte roku 1934. Sueoka sa však viac než na obsah zameral na kritický stav daného *found footage*. Do centra „diania“ vysunul rôzne fazety jeho poškodenia (tzv. octového syndrómu). Ako sám výstižne dodal: „Film nie je nesmrteľný dokument, ale miznúca existencia.“
Druhú výraznú líniu jeho tvorby predstavenej v sekcii Fascinace tvorili poučené, často ironické montážne hry s fragmentami populárnych hollywoodskych filmov – už len tým sú divácky príťažlivejšie. Od sondovania fenoménu zániku (filmu) sa tu Sueoka presúva k podvratnému narábaniu so známymi ikonami filmovej histórie, filmami živými v/z ľudskej predstavivosti.
Na rozdiel od mnohých tvorcov, ktorí pracujú výlučne s archívnym filmovým materiálom a rozvíjajú *vlastné* spôsoby reflexie pamäti filmu (C. Baldwin, M. Müller, P. Tscherkassky a i.), je prístup Ičira Sueoku zaujímavý svojím mediátorstvom, spájaním nespojiteľného. Sériu týchto filmov nazval *Rekviem za avantgardný film* a pokúša sa v jej rámci reinterpretovať kanonické experimentálne filmy od Petra Kubelku, Georgea Landowa, Paula Sharitsa a i., prostredníctvom obrazov (známych tvárí) najmä filmového mainstreamu. Už v názvoch filmov odkrýva karty. V práci *Flicker film, v ktorom sa objavujú Liz a Franky, je zložený na základe partitúry filmu Petra Kubelku Arnulf Rainer na NTSC* (2000) napríklad Sueoka použil materiál najmä z filmu *Elephant Walk* (1954) s Liz Taylorovou, aby ho rytmicky „ovládol“ partitúrou prisvojenou z Kubelkovho hudobno-grafického filmu (1960). Hoci otázkou pre mňa stále ostáva významová nosnosť takého „prevratu“. Z ostatných filmov spomeniem ešte *Film ako predmet Judy Garlandovej, podľa partitury Wojciecha Bruszewského* (1999).
Nielenže silne pripomína koncept „kompulzívnych repetícií“ Martina Arnolda, použitý aj vo filme *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998) s Mickeym Rooneym a Judy Garlandovou, ale kto si pozrie aj Bruszewského film *YYAA* (1973), hneď začne uvažovať – nie nevyhnutne pochybovať – o tom, čo sa (ne)zámerne stratilo v preklade.
Tvorba Ičira Sueoku je napriek tomu zaujímavá práve pre túto jeho pozíciu „na druhej strane linky“. Odkazujúc na dejiny západných filmových avantgárd, v dialógu s ich najvýznamnejšími tvorcami, nám ponúka prekvapivý *feedback* odinakiaľ, odkrýva netušené možnosti reinterpretácie z perspektívy inej filmovej kultúry.

—
MARTIN KAŇUCH

Záber z filmu *Sinking Away*, zdroj: MFDF Jihlava

13 olomouc rámách

Záber z filmu *Turínsky kôň*, zdroj: Berlinale Film Stills

Ktorá je vaša najobľúbenejšia veta v dejinách kinematografie?

„Film sa z akýchsi dôvodov zriekol metafory. Toho najelementárnejšieho vyjadrovacieho prostriedku, bez ktorého umenie vlastne nie je umením."
(Pavel Juráček)
Pavel Branko (filmový publicista)

„Svet, je veľký, Katarína. A náš Babindol je na ňom ako bodka po muške!"
(Slávnosť v Botanickej záhrade)
Peter Kerekes (dokumentarista)

„The horror... the horror."
(Zomierajúci Kurtz vo filme Apocalypse Now)
Peter Nágel (riaditeľ Art Film Festu)

„Ja chcem inovať! Ja chcem inovať! Daj ma do chladničky!"
(Puf a Muf)
Simona Nôtová (šéfredaktorka mesačníka Film.sk)

„Dostali ste grant."
Maroš Berák (dokumentarista a producent)

„Aspoň som to skúsil!"
(R. P. McMurphy v Prelet nad kukučím hniezdom)
Ivana Laučíková (animátorka, producentka a šéfredaktorka časopisu Homofelix)

„Kedykoľvek začujem slovo ‚kultúra', hneď vyťahujem šekovú knižku."
(Pohřdanie)
Peter Konečný (šéfredaktor portálu Kinema)

„Saigon, shit, I am still in saigon."
(Opitý kpt. Villard pozerajúc sa z okna s cigaretou v ústach smutne v úvodnej scéne vo filme Apocalypse Now)
Martin Ciel (filmový teoretik)

„Prohrál ste, saláte!"
(Limonádový Joe)
Eva Michalková (umelecká riaditeľka festivalu Early Melons)

Na konci špirály úpadku?

Turínsky kôň
A torinói ló, r. Béla Tarr,
Maďarsko/Francúzsko, 2011

Všetci znalci a milovníci filmov Bélu Tarra sú v očakávaní. Režisér robil počas celého nakrúcania okolo projektu veľké tajnosti a dokonca ho vyhlásil za možnú bodku za svojím dielom. Podobných dôvodov, kvôli ktorým býva každý ďalší kus tohto majstra maďarskej avantgardy očakávaním, existuje ešte mnoho.
Mala som to šťastie byť medzi prvými európskymi divákmi *Turínskeho koňa*. Sála, v ktorej sa na tohtoročnom Berlinale film premietal, nebola vôbec taká plná, ako tomu bolo pri premiérach podstatne menej známych režisérov. Zároveň sa počas premietania ešte vyprázdňovala. Béla Tarr si vyslúžil povesť tyrana divákov a diváctvo v zmysle štatisticky vyprofilovaného tela konzumenta filmového priemyslu sa mu na základe nepísaného konsenzu s úctou vyhýba. Dôvodom Tarrovej neprístupnosti nie je iba extrémna dĺžka záberov jeho filmov, ktorá sa stala jeho značkou, ale zároveň aj obsah, pre ktorý režisér rokmi túto formu vycizeloval. Je ním depresia, smútok a zhnusenie z pomalého, ale neodvratného zániku ľudstva.
Béla Tarr, ktorý sám tvrdí, že nakrúca stále ten istý film, iba zdokonaľuje jeho formu, urobil minimálne zdanlivý odklon v podobe filmu *Muž z Londýna* (2007), nakrúteného na motívy románu Georgesa Simenona. Zavádzajúci náznak filmu-noir doviedol divákov do slepej uličky, v ktorej zabudli sledovať Tarrovu tému a pritom sa im nedostalo ani záverečnej odmeny, ktorú od žánru čakali. Ako keby sa majster nadýchol alebo lepšie povedané, dovolil si malý ornament pred odhalením svojho celoživotne otesávaného monumentu.
Turínsky kôň sa začína slovným opisom situácie, ktorá sa prihodila Tarrovmu obľúbenému filozofovi v roku 1899 v Turíne. Starnúci Nietzsche zazrel pohoniča, ktorý sa násilím snaží prinútiť svojho koňa, aby sa pohol vpred. Filozof, ktorý vstúpil do dejín ako priekopník moderného nihilu sa zvieraťu vrhol okolo krku a vlastným telom ho chránil pred údermi. Po tejto príhode sa Nietzsche pomiatol a nasledujúcich desať rokov až do svojej smrti neprehovoril jediné slovo.
Kôň, ktorého nám tvorcovia filmu ukážu v nasledujúcich záberoch už očividne nepochádza z ulíc Turína, ale spiera sa uprostred extrémne veterných podmienok na skromnom statku uprostred maďarskej pusty. Nedá sa povedať, že by bolo toto zviera v centre filmového rozprávania, ako by mohol napovedať názov filmu. V konotácii s Nietzscheho príhodou je skôr symbolickou odpoveďou na zdanlivo nespravodlivé utrpenie ľudstva, tu stelesnené otcom (János Derzsi) a dcérou (Erika Bók) osamelo žijúcimi na statku.
Denná rutina tejto dvojčlennej rodiny je materiálom do dokonalosti dotiahnutej časovej slučky, ktorú si režisér v spolupráci so spisovateľom a dvorným scenáristom László Krasznohorkaiom už dávno zvolili na premietnutie ľudského času do filmu. *Turínsky kôň* je rozdelený do siedmych častí predstavujúcich sedem dní postupného úpadku domácnosti a prírody, ktorá ju obklopuje. Za sedem dní Boh stvoril svet, povedal si človek, nech teda za sedem dní aj zanikne, povedal si Béla Tarr. Sedemdňová štruktúra rozprávania je nielen variantom repetícií z predchádzajúcich filmov, či už parafrádzujúcich hudobnú, alebo tanečnú syntax, alebo vychádzajúcich z nejakého prírodného, či kultúrneho kolobehu. Je tiež zjednodušením tohto postupu až na dno najzákladnejšieho mýtu západnej kultúry. Kam ďalej sa dá zájsť...
Fred Kelemen, kameraman posledných dvoch Tarrových filmov nadväzuje na základy, ktoré s režisérom vybudoval Gábor Medvigy. Dlhé, postupne sa otvárajúce zábery odkrývajú detaily interiéru skromne zariadeného domu a vnútrozáberovým strihom nahrádzajú takmer absentujúci dialóg. Ak sa vo filme niečo povie, zväčša nejde o informáciu, ktorá by posúvala dopredu dej, ale skôr o podčiarknutie chladnej komunikácie medzi dvomi ľudmi žijúcimi v tesnej blízkosti. Čo vzhľadom na kultúrno-sociálnu konvenciu nástojčivo absentuje v tme každého zo siedmych večerov v biednej domácnosti uprostred nehostinnej prírody, je modlitba. Kamera iba zriedka vychádza z interiéru domu (exteriér je skoro stále latentne prítomný cez veľké okno), ktorého priestoru dominujú postavy otca a dcéry pri opakujúcej sa dennej rutine, akými sú obliekanie a príprava otca na prácu, varenie zemiakov, jedenie horúcich zemiakov holými prstami, sedenie v tichu, spánok. Do exteriéru sa kamera vydáva, keď treba ísť po vodu do studne alebo nakŕmiť koňa, ktorý sa odmieta pohnúť so záprahom. Živlom tohto filmu je vietor. Podobne ako v predchádzajúcich filmoch dážď alebo more, ani vietor Tarr nepoužíva v Tarkovského očistnom zmysle. Je to skôr akýsi vševysušujúci pomstychtivý démonický dych. Pomsta prírody na človeku.
Vietor dominuje tiež fascinujúcej zvukovej zložke filmu. Nielen, že je neustále prítomný v ruchovej stope. Stáva sa súčasťou hudobnej kompozície Mihályho Viga, ktorý okrem symfonických častí vytvoril celé plochy konkrétnej hudby, ktorej základnou zložkou je práve elektronicky štylizovaný monotónny hukot veternej búrky.
Film má 146 minút a je vyrozprávaný v tridsiatich záberoch, z ktorých by sa pozorný divák sotva vzdal framu. Zdá sa, že *Turínsky kôň* by mohol byť tou dlho hľadanou a postupne odkrývanou formou, ktorou Béla Tarr bez okolkov vyjadril, čo potreboval. Aj keď sa nikomu nechce veriť, že by sa naozaj rozhodol prestať v najlepšom, doteraz sa vždy javil skôr ako muž činu, než prázdych rečí. Ani on však nemusí myslieť vždy všetko úplne vážne. Uvidíme, či budú mať slovenskí diváci možnosť vidieť v kinách *Turínskeho koňa* skôr, než stihne jeho režisér vyvrátiť fámy o ukončení svojej filmárskej kariéry.

—
EK

Mundruczóov Frankenstein

Projekt Frankenstein
Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv, r. Kornél Mundruczó, Maď./Nem./Rak., 2010
V slovenských kinách od 26. mája
(prináša: ASFK)

Projekt Frankenstein (v origináli *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv*), ako môže už samotný názov pošepnúť, je voľnou adaptáciou známeho hororového románu Mary Shalley. Režisér filmu Kornél Mundruczó takmer dve storočia starý príbeh aktualizuje tak, že ho prenáša do súčasnej Budapešti. Z „literárnej klasiky" Mundruczó nevychádza po prvý raz. Pred šiestimi rokmi nakrútil *Johannu*, operný muzikál inšpirovaný tragickým príbehom Johanky z Arku. Orleánska rytierka sa premenila na sestričku/narkomanku, ktorá „zmyselnou" liečebnou metódou uzdravovala pacientov nemocnice, až kým jej doktori terapiu nezatrhli. „Osudové dusno" príznačné pre klasické tragédie (v tomto prípade by sa dalo hovoriť až o biblických ozvenách) je cítiť aj z režisérovho zrejme najznámejšieho filmu, poetickej *Delty*, pohrávajúcej sa s tabu incestu. Prenesenie akejsi archaickej drámy do rozvíreného sveta súčasnosti nájdeme aj v Mundruczóovom *Frankensteinovi*.
Väčšina deja sa odohráva v poloopustenej, zanedbanej budapeštianskej budove počas vianočných sviatkov (sviatkov rodiny), čo v interakcii s príbehom chlapca Rudiho objavujúceho sa tu po úteku z detského domova vytvára kontrapunkt. V ošarpanom dome už zopár mesiacov režisér Viktor (hrá ho samotný Mundruczó) neúspešne realizuje kasting na hercov do pripravovaného filmu. Viktorovu letargiu preruší Rudi, ktorý sa náhodou medzi uchádzačov o rolu pripletie. Režiséra záhadný chlapec zaujme, ale keď ten nešťastne zabije dotieravú hereckú partnerku Tünde, očarenie sa rozplynie. Neskôr vysvitne, že Rudi je odloženým dieťaťom Viktora a majiteľky spomínaného domu. Rudi sa v budove ukryje a keď sa (ne)úmyselne dopustí ďalších vrážd, utečie do budapeštianskych ulíc. Viktor chlapca nájde a rozhodne sa odviezť ho späť do sirotinca. Film sa premení na zvláštnu roadmovie, kde cesta môže dopomôcť k oživeniu vzťahu medzi otcom a synom.
Návrat strateného dieťaťa je, zdá sa opakujúcim sa motívom Mundruczóových filmov (Péter z debutu *Šťastné dni* sa vracia z väzenia, mlčanlivý Mihail z *Delty* prichádza ktovie odkiaľ, obaja však spôsobia v rodine zmeny). Dalo by sa povedať, že Rudi zdedil záhadnosť a mlčanlivosť Mihaila a Péterovu surovosť. Vďaka literárnej predlohe sa však Rudiho prejav dostáva do nových polôh. Jeho herectvo nie je tak civilné, ako Mihailove a Péterove. Pohybuje sa ťažkopádne, až biomechanicky, vzdialene pripomína Borisa Karloffa zo zrejme najznámejšieho filmového spracovania *Frankensteina* režiséra Jamesa Whalea. Rudiho kamenná tvár oprostená od akejkoľvek mimiky opäť odkazuje k „démonovi" z Shallyovej románu. Skôr, ako ľudskú postavu, je možné chápať Rudiho ako personalizované zlé svedomie pripomínajúce matke a Viktorovi, že ho opustili. Je tiež oživeným svedomím Viktora ako tvorcu, umelca, ktorý pomocou sily aparátu manipuluje s ľuďmi. Je to evidentné zvlášť v momente, keď režisér rozplače istú uchádzačku o rolu pomocou vyvolania spomienky na jej mŕtveho manžela.
Mundruczóov strohý štýl (má blízko k Robertovi Bressonovi, na čo odkazuje aj Viktorovo vyjadrenie, o profesionálnych hercoch ako „mŕtvom materiáli") cielene divákovi sťažuje emocionálne sa angažovať s postavami. Tie hovoria málo a stručne, čo neuľahčuje preniknúť do ich vnútra. Nepomáha ani nadužívanie detailov tvárí, ktoré hľadia do kamery s tlmenou mimikou. Za postavy hovorí skôr prostredie – špinavý interiér opusteného domu, neskôr očisťujúca bieloba snehu.
V *Projekte Frankenstein* nám Kórnel Mundruczó ukazuje, že Shellyovej literárna klasika môže komunikovať aj so súčasným svetom. A ešte jednu vec nám režisér pripomína – že v kinematografii našich južných susedov sa veru veľké veci dejú.

—
PETER ZÁKUŤANSKÝ

Cesta k nádej

Mŕtvy muž z roku 2010

Mŕtvy muž
autor: Jonathan Rosenbaum,
Vydavateľstvo: Casablanca, Z britského originálu
(Dead Man, BFI, 2000) preložil David Petrů

České vydavateľstvo Casablanca – Václav Žák v edícii „casablanka a moderní film“ vydáva pozoruhodné malé monografie o filme. Ich špecifika spočíva v tom, že každá monografia je venovaná len jednému filmu a ich autormi sú renomovaní filmoví historici, teoretici a kritici. Nateraz poslednou vydanou publikáciou je monografia amerického filmového kritika Jonathana Rosenbauma s lakonickým titulom *Mrtvý muž – Dead man*. Kto trochu pozná súčasnú americkú kinematografiu dobre vie, že názov knihy je identický s názvom filmu Jima Jarmuscha a už táto zhoda dáva na známosť, že reč knihy je o tomto kultovom filme.
Film bol uvedený do kín v roku 1995. Distribučná spoločnosť nevynaložila veľa prostriedkov a námahy na jeho propagáciu, celkom iste to bolo spôsobené zásadným nesúhlasom Jarmuscha s požiadavkami Miramaxu na prestrihanie filmu. Tak, ako sa patrí na kultový film, bol *Mŕtvy muž* už od začiatku prijatý kontroverzne. Jedna časť filmových kritikov ho považovala za nudný film a predbiehala sa v tom, komu sa ho podarí efektnejšie zhodiť nejakým duchaplným bonmotom. Našťastie, ich bonmoty sa utopili v prúde času a Jarmuschove dielo ďalej žije a účinkuje. Druhá časť kritikov, medzi ktorých patrí aj autor tejto malej monografie, považovala film od začiatku za dielo, ktoré si zaslúži obdiv, uznanie a samozrejme aj dôstojnú interpretáciu, hoci v tomto prípade treba počítať s „provizórnym“ štatútom každého výkladu, pretože film je vynikajúcim nástrojom na deštrukciu interpretácií.
Odpor kladie už samotné žánrové zaradenie filmu. Od prvých záberov aj bežný divák vie, že sa jedná o western, avšak zároveň vie, že ide o zvláštny exemplár tohto žánra, pretože v mnohom porušuje jeho pomerne prísnu disciplínu. Rosenbaum pre neho v prvom rade navrhuje označenie „acid western“, pričom za týmto označením sa čiastočne skrývajú „revizionistické westerny“. Jedná sa o filmy čiastočne formované žánrovou disciplínou a veľkou mierou ju aj deformujú. Tieto westerny napríklad „vykladajú americké dejiny tak, aby sa v nich našlo miesto pre meskalové vízie a podobné halucinogénne zážitky, predovšetkým tripy spôsobené LSD.“ (s. 55) Je to presná charakteristika, stačí si spomenúť na jednotlivé postavy príbehu, vymykajúce sa klasickej poetike westernu: účtovník William Blake, odetý do károvaných nohavíc; indián Nikto, „znalec“ diela mystického básnika Williama Blakea; „mechom bachnutý“ zabijak Sally, ktorý svojím kumpánom číta rozprávku o Zlatovláske a troch medveďoch alebo Cole Wilson známy tým, že údajne znásilnil svojich rodičov, potom ich zabil a nakoniec ich zjedol. V príbehu vystupuje podobných bizarných postáv oveľa viac, dokonca si trúfam povedať, že každá z postáv predstavuje svojskú monádu, odlišnú od iných postáv – monád. Jediné, čo tieto postavy spája sú odchýlky, niekedy sú tieto deviácie menej viditeľné, inokedy sú do očí bijúce. Normálne postavy sa vo filme takmer nevyskytujú, s výnimkou prípadov, keď bolo nevyhnutné zvýrazniť rozdiel medzi normálnym a patologickým. Vtedy sa na scéne výnimočne objavila postava minimálne sa odchyľujúca od normy, čo len dokazuje „halucinačný pôdorys“ príbehu.
Problém žánrového zaradenia prehlbuje aj „dvojité čítanie“ filmu. Pokiaľ je film vnímaný v čase, to znamená, že keď aktuálne vnímanú scénu automaticky vzťahujeme k tomu, čo sme videli a na základe toho predvídame budúce dianie, tak sa dopracujeme k zmyslu príbehu. Zároveň akonáhle nejakú scénu filmu budeme vzťahovať k scénam z iných filmov, keď toto Jarmuschovo dielo nebudeme považovať za niečo uzatvorené a nezávislé na akomkoľvek kontexte, tak môžeme pochopiť, čo tento film intertextuálne využíva, na čo reaguje, čo potvrdzuje a s čím polemizuje.
Dva druhy čítania Rosembaum vhodne kombinuje. Popri precíznej interpretácii príbehu, film neustále zasadzuje do určitých kontextov. Za primárny, prirodzený kontext interpret považuje korpus iných Jarmuschových filmov. Od neho prechádza k širšiemu kontextu, a tým sa stávajú Jarmuschove filmy obľúbenými. Inak povedané, tvoria ho filmy, čo priamo alebo nepriamo, zjavne alebo skryto ovplyvňovali jeho autorský štýl a stopy ich vplyvu sú identifikovateľné.
Za pozitívne považujem fakt, že autor tejto monografii sa neutápa v zbytočných teoretických konštrukciách. Jeho nástroje interpretácie sú jednoduché a zároveň mimoriadne účinné, sú príkladom toho, že keď niekto rozumie významu pojmov, dokáže ich efektívne použiť ako nástroje na odkrývanie významov. Táto priamočiarosť výkladu je daná tým, že Rosenbaum je filmový kritik a kvalitný publicista. Verí vlastnému vkusu, čo znamená, že keď sa mu niečo páči, ako napríklad tento film, hľadá argumenty, ktoré zdôvodňujú širšiu platnosť jeho vkusového súdu. Veci nekomplikuje, ale vyjasňuje, pričom ako správny publicista chce, aby jeho adresátom nebola úzka skupina filmových vedcov a historikov, ale širšia obec milovníkov filmového umenia. Preto sa nebráni viesť rozhovor s tvorcom, pričom jeho zmysel spočíva v objasnení nielen miest neistoty, komplikácií či dvojznačnosti vo filmovom rozprávaní, ale aj vo zviditeľnení motivácií a hlavne okolností vzniku diela. Výsledkom tejto poctivej práce je text – mozaika, stvorený len a len preto, aby obhájil film, o ktorom je Rosenbaum presvedčený, že už teraz je súčasťou dejín kinematografie. Niekomu sa to môže páliť, v skutočnosti je to však jediná cesta, ako si uchovať vlastný vkus a zároveň o ňom referovať iným.

—
PETER MICHALOVIČ

-5
olo sveta
ranách

Louvreom za 9 minút a 43 sekúnd

„Oni mali celkom jednoduchý nápad:
nafilmujeme našich priateľov a Paríž taký, aký je.“
(Serge Daney)

Samozrejme, reč je o predstaviteľoch novej vlny. Daney pokračuje: „filmovať Paríž taký, aký je v roku 1960, keď sa voláte Godard – výsledkom je „*Na konci s dychom*“. Videl, že sú tam sklenené dvere a že veľa vecí je bielych a že sa nemusíte usilovať o temné obrazy len kvôli tomu, že umenie je temné.“ *Na konci s dychom* – to bola revolúcia. Päť rokov a päť filmov neskôr: *Banda pre seba*. Revolúcia sa nekoná, ale Godard stále nakrúca priateľov a Paríž taký, aký je.
Franz a Artur by radi vykradli dom, kde býva Odile. Vraj sú tam ukryté veľké peniaze.
A tiež by si radi niečo začali s Odile. Franz je do Odile zrejme zaľúbený, no Artur má, zdá sa väčšie šance uspieť (opakovane si Odile vezme cigaretu radšej od neho než od Franza). Franz je galantný, gentleman, Artur je sveták, mierne vulgárny a neohrabaný. Odile je študentka, jazdí na bicykli a nosí staromódny účes, ako jej Artur nezabudne pripomenúť. Navštevujú spolu kurz angličtiny a poflakujú sa v okolí domu, premýšľajú kedy a ako najlepšie ukoristiť kýžený lup. Toto však nie je Paríž *Na konci s dychom*, z centra sa posúvame na periférium[1].
Godard tu prvýkrát vo svojej tvorbe aktívne vstupuje do diania filmu: v ôsmej minúte zhrnie doterajší dej pre tých, ktorí prišli do kina neskoro: pred tromi týždňami... veľa peňazí... kurz angličtiny... dom pri rieke... romantické mladé dievča... Komentár zaznie ešte niekoľkokrát, cítiť z neho iróniu, predtým vkladanú do úst postáv (viď. scéna s Cahiers du cinéma citovaná v Kinečku č. 0). *Banda pre seba* vznikla takpovediac v medzičase. Z revolučnosti debutu, z experimentovania nasledujúcich filmov zostalo mnohé, najmä však hravosť. Viac, než o čokoľvek iné, tu ide o hru: postáv, s filmom, so žánrami, s rozprávaním; až akoby sa zdalo, že vlastne nejde o nič.
Politika sa chopí slova a ohlási svoj príchod na scénu až o niekoľko rokov a filmov neskôr.
Z tohto pohľadu sú kľúčové dve scény. V jednej Franz a Artur inscenujú zabitie Billy the Kida Patom Garrettom (zároveň ide o predobraz skutočnej Arturovej smrti v závere filmu[2]).
V druhej všetci traja protagonisti utekajú Louvreom v snahe prekonať Američanov rekord. Podarí sa im to, predbehnú ho o dve sekundy. Bertoluccimu poslúži táto scéna takmer o 40 rokov neskôr ako symbol novej vlny, spolu s Langloisovou aférou. Tam však predsa len už o niečo išlo.
Už len pár ďalších Godardových filmov zo 60. rokov sa nieslo v podobnom duchu hravosti, experimentovania so žánrami (*Alphaville*, *Bláznivý Petríček*...). V druhej polovici danej dekády sa režisér obrátil vo svojej tvorbe k celkom iným zdrojom. Išlo o prvý z veľkých kotrmelcov v rámci jeho kariéry (ďalším bol napríklad prechod k práci s videom). Zároveň sa tu ohlasuje koniec novej vlny (vari preto si naň spomenul Bertolucci). (Godardove) kino stratilo svoju nevinnosť, stáva sa nástrojom politickej analýzy.

—
MM

1 Francúzske à part môže znamenať aj stranou, mimo, bokom. Do angličtiny sa názov filmu prekladá ako Band of Outsiders / Outsiders.
2 Pozri: MONACO, James: Nová vlna. Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 2001, s. 159. K Monacovmu výkladu sa žiada dodať, že záverečná prestrelka evokuje westerny, dochádza tu k pozoruhodnému stretu B-čkovej gangsterky s týmto najamerickejším žánrom. Možno niekde tu našiel Jarmusch inšpiráciu pre finále *Ghost Doga*?

1. *Man Hunt*, r. Fritz Lang, 1941, klasický príklad nemeckého expresionizmu, ktorý je vidieť už pri tvorbe storyboardu. Neznámy autor. Pravdepodobne kresby urobil sám scénograf.

2. *Vtáky*, r. Alfréd Hitchcock, 1963. V tom období boli scénografi častými autormi storyboardov, v tomto prípade kresby vytvoril Robert Boyle.

3. *Milenec*, r. Jean Jacques Annaud, 1992. Annaud veľakrát zdôrazňoval to, ako si cení prácu so storybardom pri tvorbe svojich filmoch. Autorom v tomto prípade je, podľa môjho názoru jeden z najvýznamnejších francúzskych kresličov Maxime Rebiere.

4. *Kráľovna Margot*, r. Patrice Chereau, 1994. Známy kostýmový film, s výbornými kresbami Maxiama Rebiera. Okrem dynamických kresieb, Isabelle Adjani je v každej časti rozpoznateľná ako titulná Margot.

Cesta ako
na 6 st

Ilustrované dejiny storyboardu

(Tento text bol pôvodne publikovaný v poľskom filmovom časopise Film Pro. Preberáme ho v jeho kompletnej podobe.)

Nasledujúci text otvára cyklus článkov zameraných na grafické filmové vizualizácie, hlavne storyboardy. Najprv sa zameriame na dejiny storyboadu z hľadiska európskeho filmu. Potom sa pokúsime zadefinovať jeho pozíciu nielen v poľskom hranom filme.

Nadšenec storyboardu a môj priateľ súhlasil s tým, aby som využil jeho zaujímavý a vyčerpávajúci článok, ktorý sa zaoberal postavením tohto osobitého prostriedku v dejinách filmu. Originál bol publikovaný v prvom čísle časopisu „Storyboard – filmový výkres", vydaný vo Francúzsku v rokoch 2002–2005. Dúfam, že vďaka tomuto a ďalším článkom bude šanca priblížiť nielen poľský názov výrazu storyboard, ale aj spomenúť jeho prínosnosť pre iné prostriedky pri tvorbe filmu.

Už pri zanedbateľnom počte predošlých publikácií by bolo ľahké začať dlhými a nudnými „dejinami storyboardu". Ale príležitosť, ktorá sa ponúka, povedať niečo o styoryboarde širokej verejnosti nás núti vyjadrovať sa jasne a stručne. Pokúsime sa teda o vytvorenie krátkych, ale na ilustrácie bohatých dejín storyboardu. Koniec koncov, čo môže lepšie dotvoriť začiatky „nakresleného filmu" ako ilustrované dejiny? Tak, ako storyboard je ilustrovaným scenárom, to isté budú aj naše dejiny v kresbách.

„Ilustrovaný scenár" je extrémne všeobecný názov pre storyboard. V tom zmysle môžeme o ňom hovoriť ako o „komixe filmu". Na začiatok je dôležité hneď povedať, v čom spočíva storyboard: na predstavenie scenára v podobe obrázkov, inak kreslených nakrúcaní. Treba spomenúť rozdiely medzi tým, čo píše striktná definícia storyboardu, a tým, čo tento termín označuje v praxi. V prvom rade, storyboard vznikne ako zápis kontinuity vizuálnej narácie v podobe kresby. V druhom rade sa hovorí jednoducho o storyboarde, ak v priebehu prípravy filmu vznikne kresba. Môže ísť rovnako o ilustrovanie vybraných scén ku konkrétnej výprave alebo pre potreby strihu danej sekvencie scén.

Začiatky storyboardu (1895 – 1910)

Niektorých prekvapí, že storyboard nevznikol v Spojených štátoch amerických, v štúdiách animovaného filmu. Ak by sme chceli nájsť jeho začiatky, museli by sme sa vrátiť do obdobia vzniku filmu v Európe a pripomenúť si, aká veľká móda v ilustrovaní vtedy vládla. Michel Foucault pripomína, že v tom období: fotografi tvorili pseudoobrazy a maliari používali fotografie ako skice. Túto spojitosť medzi kresbou, fotografiou a kinom zdôraznil Jean-Luc Godard, keď opísal Louisa Lumièra ako „posledného impresionistu".

Mélies

O podobnosti kresby a filmu svedčí hodnota maliarskej tvorvy väčšiny režisérov obdobia počiatku filmu. Príkladom, že niektorí z tých maliarov – grafikov už vtedy uznávali storyboard ako neopomenuteľnú časť v čase príprave filmu, je aj Georges Mélies. A tak v Kinematografických pohľadoch režisér *Cesty na mesiac* svedčí: „kompozícia scény si vyžaduje prirodzený spôsob v podobe obrázkov, skíc a makiet výpravy a kostýmov."

Lumière

Počiatky storyboardu sa spájajú so začiatkami filmu. Hovorí sa, že spolu s Méliesovou školou existovala škola realizmu, reprezentovaná Louisom Lumiérom, ktorý nepotreboval prípravné kresby na to, aby nakrúcal scény. Na to však možno odpovedať, že vytvorenie filmu v jednom zábere (či ide o vlak vchádzajúci na stanicu, alebo robotníci vychádzajúci z továrne), bolo potrebné ho dobre premyslieť. To je predsa jedna z funkcií storyboardu, intelektuálna funkcia spojená s jeho schopnosťou zaznamenania „možných" svetov, hlavne sveta vznikajúceho vďaka scenáristovi.

Zlatý vek storyboardu (1910 – 1970)

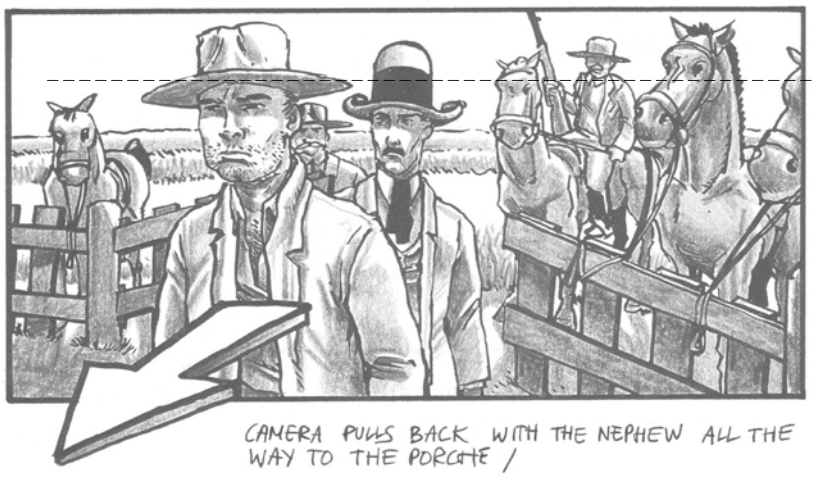
Dôležité je zdôrazniť, že od začiatkov existencie kinematografie do konca šesťdesiatych rokov sa v otázkach storyboardu zhodli predstavitelia tradičného filmu s tvorcami expremintálnych filmov. Stáli za názorom, že práve on je konečným prvkom počas predprodukčného procesu.

Klasický storyboard

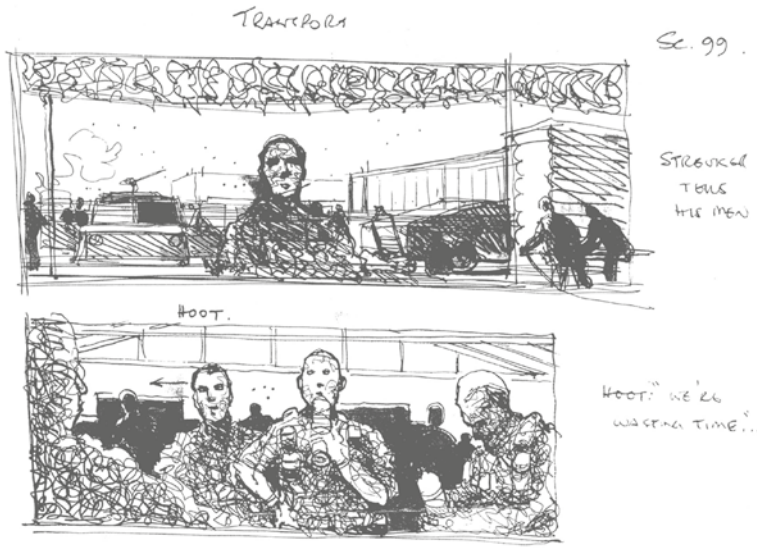
Koncom tridsiatych rokov tvorcovia filmovej klasiky odovzdávajú prácu na storyboardoch špecialistom; priradili mu tak dôležitý význam pri vytvorení vizuálnej stránky filmu a jeho budúceho strihu. Nemožno na tomto mieste opomenúť príklad Viliama Camerona Menziesa, ktorý je autorom stoviek strán storyboardov a niekoľko tisíc ilustrácii ku *Odviate vetrom*. Selznického film nebol v tom čase výnimkou, o dva roky neskôr znamenal vzostup konkurenčný *Občan Kane,* hlavne, čo sa týkalo starostlivosti a precíznosti pri grafickej príprave: 5 kresličov, okrem umeleckého šéfa z firmy RKO pracovalo na vzniku dvoch storyboardov a nespočetných produkčných ilustrácii objednaných pre potreby scénografie.

Storyboard podľa Hitchcocka

V dejinách storyboardu je v tomto období prítomná veľká, mýtická postava filmu: Alfréd Hitchcock. Je to legenda storyboardu. Pred ním mal storyboard funkciu úžitkovú, využívaný bol výlučne pre potreby scénografie. Hitchcock, vďaka svojmu výtvarnému talentu, dal storyboardu univerzálny rozmer. Je možné, že majster čiastočne cielene využíval storyboard pre vybudovanie si svojo „image" ako diabolského režiséra. Tento stereoptyp bol v médiach nadmieru využívaný. Ale zároveň mal pre neho výnimočný úžitok: storyboard bol pre neho zárukou splnenia umeleckých zámerov, spôsob, ktorý vylučuje ich nesprávne pochopenie vo vznikajúcom filme. Hitchcock využíval storyboard už v anglickom období tvorby, ktorou si získal veľa nasledovníkov medzi súčasnými tvorcami *continuity style*. Jeho osobný storyboardista, Harold Michelson, sa stal rýchlo hviezdou (spolupracoval okrem iných s Cecilem B. De Millem a Francisom Fordom Coppolom).

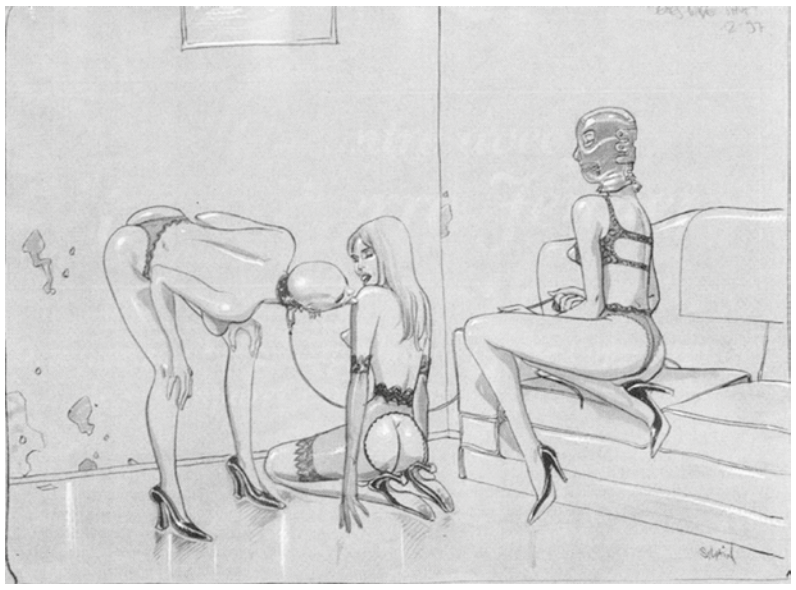


5. *Milovaná*, r. Jonathan Demme, 1998. Autorka storyboardu, Kasia Adamik, pracovala pri veľkých hraných produkciách v Los Angeles, potom sa presťahovala do Poľska, kde teraz režíruje filmy.



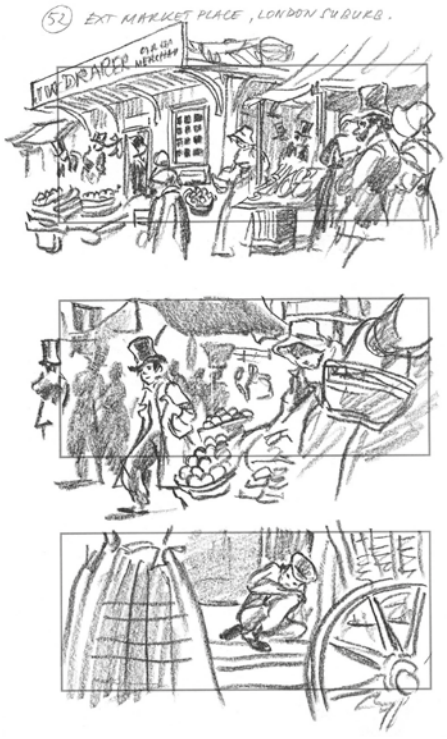
7. *Čierny jastrab zostrelený*, r. Ridley Scott, 2001. Scott robí desiatky takýchto kresieb. Okrem toho na každom svojom filme spolupracuje s francúzskym kresličom Sylvainem Despretzem.

8. *Čierny jastrab zostrelený*, r. Ridley Scott, 2001. Produkčná ilustrácia, autor Sylvian Despretz. Pri mnohých filmoch vznike veľa ilustrácií podobného typu, ktoré nie sú storyboardami, iba ich doplňujú.



6. *Eyes Wide Shut*, r. Stanley Kubrick, 1999. Významný režisér, ktorý využíval storyboardy a početné produkčné ilustrácie do svojich filmových diel. Autorom tejto ilustrácie je Sylvan Despretz, známy hlavne z mnohoročnej spolupráce s Ridleym Scottom.

9. *Pianista*, r. Roman Polanski, 2002. Polanski kreslí sám, ale v tomto prípade využil pomoc a skúsenosti Maxima Rebiera.



10. *Oliver Twist*, r. Roman Polanski, 2005. Autor storyboardu: Maxime Rebiere.

7 miliónov sveta v ranách

Autorský storyboard

Avantgardní tvorcovia využívali storyboard svojím vlastným spôsobom. Nemecký expresionizmus kladie dôraz viac na bezprostrednú tvorbu, ako na vymýšľanie storyboardu, využívajú predovšetkým réžijnú skicu. Podľa Fritza Langa „slová ožobračujú“ a nemôžu vyjadriť vizuálne zámery. Nad využitím „efektu skicovania“ pri natáčaní sa pozastavoval aj Murnau. Na rovnaké problémy sa zameral sovietsky film dvadsiatych rokov a Ejzeštejn a neskôr nezávislí talianski tvorcovia ako Fellini alebo Pasolini, ktorí nemali potrebu kresliť a až potom nakrúcať. A nech niekto skúsi vyhlasovať, že krízu v európskej kinematografii konca šesťdesiatych rokov zapríčinila Nová vlna: je známe, že sám Godard, jeden z pôvodcov pohybu, používal storyboard odjakživa, okrem iného na to, aby na čas naplánoval strih.

Konflikt dedičov (1970 – ...)

„treba nechať otvorené dvere”

V čase ustálenia sa produkcie storyboardov, sa okrem nástupu krízy filmových štúdií v Európe začiatkom sedemdesiatych rokov objaví aj kríza storyboardu. Zmena v autorskej politike, doslovné interpretácie kritikov a tvorcov postupne vedú k zániku storyboardu. Tí, ktorí sa odvážia zostať verní zásade slobody a spontánnosti ohlasovanej Jeanom Renoirom („je treba nechať otvorené dvere”), sú vylúčení z oblasti filmového umenia. Vylúčený zostane aj storyboard s prípravnými kresbami. Peter Greenaway sa priznáva k pochybnosti, ktorá na neho ide, keď kreslí storyboardy, preto im radšej „odoláva”.

Tri funkcie storyboardu

Napriek striktnosti atmosféry poznačenej dedičmi Novej vlny, storyboard vďaka svojim výhodám zostane nenahraditeľným prostriedkom na produkovanie snov, akými sú filmy. Je jasné, že storyboard má tri funkcie: intelektuálnu, ľudskú vo význame, v ktorom uľahčuje a umožňuje komunikáciu v hraniciach technickej a umeleckej spoločnosti; a nakoniec ekonomickú, pretože dovoľuje plánovať rozpočet a prácu. V tom zmysle storyboard môže mať aj propagačný charater a umožní predať koncept alebo scenár producentovi.

Dedičia Hitchcocka

De facto výhody storyboardu doceňujú hlavne dedičia Hitchcocka, teda tí, pre ktorých je celkové ovládnutie formálnej stránky dôležitým prvkom emócií vo filme: Kubrick a jeho zvláštny film *Eyes Wide Shut;* Ridley Scott a jeho Riman z druhého storočia *Gladiator*, Coppola a jeho „jadro temnoty” *Apocalypse Now.* Všetci títo si nemôžu predstaviť inej cesty ako cez storyboard ukazovať svojim spolupracovníkom umeleckú inováciu. Storyboard určí rod *go between* medzi nimi. Javí sa nie ako niečo, čo ohraničuje fantáziu, ale čosi protichodné – ako prostriedok, ktorý umožňuje veľkú flexibilitu. Hitchcock kedysi povedal: „skúšam používať flexibilitu ako prvú zásadu režírovania”. Takí tvorcovia ako je Wim Wenders, Jane Campion, Patrice Chérau, bratia Coenovci alebo tiež Lars von Trier storyboardy využívajú často.

Verní storyboardu

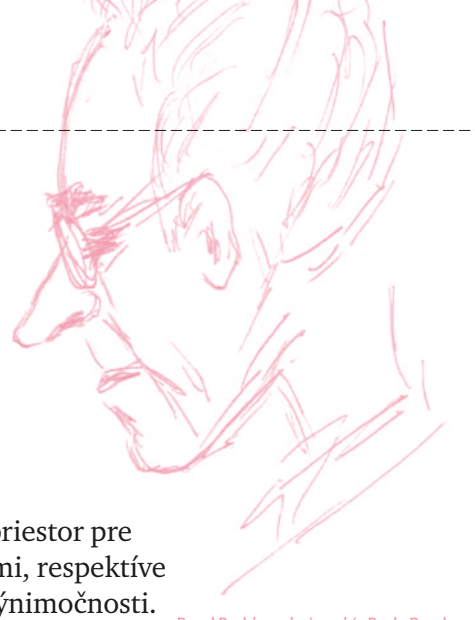
Bolo by škoda ukončiť tento krátky opis a nevymenovať prívržencov smeru, verných nasledovníkov storyboardu. Jean-Jacques Annaud skúšal zadefinovať, čím je pre neho storyboard, nazval ho „verným priateľom života”, teda prostriedkom, ktorý je používaný (a užitočný) pre prácu pri filme. Roman Polanski, pre potreby nakrúcania krátkometrážneho filmu *Bicykel* sám urobil veľmi podrobný storyboard, spolu s diagramami, čo bolo v päťdesiatych rokoch naozajstnou novinkou. Mnoho iných pamätá krásnu vetu Orsona Wellesa: „keď vyjdete na pľac, musíte vedieť, kde postavíte kameru. Inak vás s najväčšou pravdepodobnosťou napadnú malí zlí vnútorní duchovia a tieto pochybnosti bude vidieť na plátne.”

Dokonca aj v našich časoch, v ktorých si môžeme vybrať, či sme za alebo proti, storyboard sa teší čoraz väčšej popularite nielen medzi profesionálmi, ale rovnako aj u širokej verejnosti. Ani objavenie nových programov pomáhajúcich pri tvorbe storyboardov neznamená, že sa treba obávať o budúcnosť kresleného storyboardu. Rovnako ako v Spojených štátoch, tak aj v Európe, produkcia storyboardov z 90 % percent využíva tradičné spôsoby (papier, uhlík, flamaster). Počítačová tvorba pozostáva hlavne zo svetelných a farebných korekcií. Špecializované programy nie sú využívané profesionálmi, ak majú desať prstov. Informatika nikdy nenahradí slobodu, akú dá fantázia, ktorá určí podmienky nevyhnutné k tvorbe a podrobnosti vzniku vizualizácie. Budúcnosť storyboardu je nezameniteľne zapísaná v jeho minulosti: tou je kresba.

—

MATEUSZ RAKOWICZ (úvod a spracovanie)
RAPHAEL SAINT-VINCENT (text)
MAREK GODOVIČ (preklad z Poľštiny)

FILMPRO



Pavel Brabko, zdroj: archív Pavla Branka

Občan Branko

Prvý zo zamýšľanej série rozhovorov, ktorá má vytvoriť priestor pre medzigeneračný dialóg medzi mladými filmovými teoretikmi, respektíve kritikmi a ich ostrieľanejšími kolegami, by mal mať punc výnimočnosti. Voľba preto celkom prirodzene padla na **Pavla Branka** – osobnosť so štatútom nestora. S filmovým publicistom, historikom, prekladateľom a čerstvým nositeľom Ceny ministra kultúry za celoživotné pôsobenie v oblasti reflexie dokumentárneho filmu som sa rozprával o úlohe a zodpovednosti filmovej kritiky. Pavel Branko ani rokmi nestratil nič zo svojej schopnosti prenikavo komentovať vývin kinematografie. Prepis nášho rozhovoru, to myslím si, potvrdzuje.

PS: Váš životný príbeh, plný dramatických zvratov, do veľkej miery odráža moderné politické dejiny krajiny, respektíve širšieho regiónu. Často sa hovorí o umelcoch, že svoju životnú skúsenosť vložili do svojho diela. Treba čosi podobné hľadať v diele filmového novinára?

PB: Podľa mňa sa nedá rozlišovať medzi filmovým novinárom a novinárom vôbec. Aj filmový kritik je predovšetkým občan. Je súčasťou tohto sveta a jeho vývoj ho bytostne zaujíma, pretože sa odráža v umení. Do reflexie kinematografie, jej prúdení, smerovaní, porážok a víťazstiev sa preto nemôže nepremietať to, ako sa díva na svet. Vo filmovej estetike či vede to môže byť inak, no ja som filmovým vedcom nikdy nebol. Mňa vždy väčšmi zaujímalo to, ako film zrkadlí svet, ktorý nás obklopuje a jazyk, ktorým to vyjadruje. V slonovinovej veži sa dá tvoriť, ale neverím, že sa z takej pozície dá tvorbu kriticky reflektovať bez toho, aby nám unikalo niečo zásadné, dané spoločenským kontextom. V umení patrí teda tento prístup k svetu k legitímnym, v jeho reflexii určite nie.

PS: Kritik ako občan – to sa mi páči.

PB: Podľa mňa sa týmto občianskym rozmerom vyznačujú všetci významní kritici, inak by boli upadli do zabudnutia. U nás je to povedzme Alexander Matuška, v českom prostredí F. X. Šalda, v kinematografii Béla Balázs. Vo filmológii ide primárne o vyjadrovacie prostriedky a vývinové tendencie, ja som však vychádzal viac z konfrontácie života a jeho zobrazenia. Napokon, na filmologickú analýzu nemám ani psychologické, ani vedecké vybavenie.

PS: Trojdielne *Straty a nálezy*, ktoré sú zbierkou vašich esejí, recenzií a rozhovorov, okrem nesmiernej zanietenosti pre film dokumentujú aj isté zmeny v pohľade na kinematografiu a v prístupe k filmovej reflexii. Ako dnes vnímate cestu, ktorú ste prešli od druhej polovice 40. rokov, keď ste s písaním o filme začínali?

PB: Keď som začínal, bol som v zajatí socialistických ilúzií o svete, navyše deformovaných ždanovovskou normatívnou estetikou. Nehovorím teda o socialistickom pohľade na svet, ale o ilúziách. Osobný život aj spoločenský vývin ma ich postupne zbavoval. Pokiaľ by som si dnes namýšľal, že som sa ilúzií zbavil, aj to by bola ilúzia, lebo vlastnú ilúziu nemôže nik rozpoznať ako ilúziu, kým v nej žije. No pri spätnom pohľade sa mi práve toto smerovanie od ilúzií k poznaniu imanentných možností a hraníc človeka vidí najcharakteristickejšie. Takže socialistický koncept sveta je podľa mňa síce humanistickejší než ten kapitalistický, no pretože stojí medziným aj na ilúzii o možnosti prevychovať človeka v jeho základných postojoch k spoločnosti, nemôže s ním súťažiť. Kapitalizmus je totiž jediný systém, ktorý si o povahe človeka nerobí ilúzie, a to je pokiaľ ide o konkurencieschopnosť jeho najväčšou prednosťou. No zároveň aj jeho najzhubnejšou vlastnosťou, pokiaľ ide o dlhodobé prežitie človeka ako druhu.

PS: V prvých povojnových rokoch sa u nás živo diskutovalo o úlohe filmovej kritiky. Prevládal názor, že má diváka vychovávať, kultivovať jeho vkus. Čo si o tom myslíte dnes?

PB: Práve toto bola jedna z ilúzií. Človeka sa totiž dá vychovávať životným príkladom, ale umením a umeleckou kritikou sotva. Druhou fundamentálnou ilúziou bolo presvedčenie, že aj masový divák túži po umení, len mu k nemu treba ukázať cestu. V skutočnosti túži po zábave, umenie mu prinajlepšom nevadí. Špičky hollywoodskej produkcie odjakživa dokazovali, že sa dá ostať na pôde umenia a zároveň mať masový úspech, no darí sa to iba tým najlepším. Diváka však zaplavuje predovšetkým masa filmov od tvorcov, ktorí si takéto ambície ani nekladú a obecenstvu to neprekáža. Martin Kingsley tvrdí, že milovníci filmu ako umenia sú večná menšina, ku ktorej je krásne patriť. Neviem, čo je na tom krásne, len je to, žiaľ, konštanta.

PS: V malej krajine ako Slovensko sa nedá vyhnúť úvahám o špecifickej úlohe domácej kritiky vo vzťahu k národnej kinematografii.

PB: Tá špecifická úloha iste existuje, len nevidím, prečo by to malo platiť iba pre malé krajiny. Napríklad francúzska kritika si partnerskú úlohu odjakživa plnila vzorne. Podľa mňa by medzi tvorbou a kritikou malo vládnuť partnerstvo podobné manželstvu. Úlohu kritiky vidím vo vyhmatávaní toho, čo je pozitívne a progresívne a definovaní toho, čo sa zmenilo na balast. Pritom obe strany majú v niektorých úsekoch odlišnú spoločenskú funkciu. Kritika má v sebe, podľa môjho názoru, inherentne zabudované chápanie filmu ako umenia, a teda špecifickej reflexie. Posudzuje a analyzuje diela či trendy z hľadiska ich prínosu a hĺbky, či pravdivosti životnej sondy a toto hľadisko sa s väčšinovým diváckym pohľadom neraz rozchádza. Slovom, vychádza z hodnotových kritérií, takže si neviem predstaviť autentickú kritiku, ktorá by vychádzala z komerčných hľadísk. Naproti tomu vyvážená kinematografia musí uspokojovať čo najširšiu škálu diváckych a spoločenských potrieb, nemôže teda iba strážiť hodnoty a na ostatné faktory rezignovať. Potrebuje aj svoj „béčkový“ film, komerciu alebo bulvár, keďže majú svoju sociálnu funkciu a ešte mnoho ďalších typov produkcie, ktoré vyžadujú „iba“ profesionalitu, často špičkovú. Slovom, platformy oboch partnerov sa kryjú len čiastočne a je zlé, ak si to dosť neuvedomujú.

PS: Partnerstvo medzi tvorbou a kritikou má však aj svoje úskalia. U nás je tento problém snáď ešte o čosi nepríjemnejší – veď tu sa každý s každým pozná.

PB: Nie som si istý, či táto premisa skutočne platí. Veď aj v celosvetovom meradle sa kritici s tvorcami poznali a poznajú, nežijú predsa v oddelených svetoch. Kým ja sa na našom malom Slovensku bližšie poznám vlastne s málokým.

PS: Znamená to, že ste sa nestretávali s ukrivdenými reakciami filmárov?

PB: Ale stretával. Najmä zo začiatku, keď som bol ešte „ucho“. Keď som si však zreteľne vykolíkoval svoj claim, stretal som sa už skôr s uznaním. Udržiavať si nezávislosť mi uľahčovalo aj to, že som vždy bol čudák a od spoločenského života som bočil. Najmä preto, že sa u nás družnosť skoro neoddeliteľne spája s alkoholom, čo mi je cudzie a vytvára teda ďalšiu hrádzu.
Naproti tomu ma s viacerými špičkovými autormi spája dlhoročný vzťah vzájomného rešpektu a dôvery. Isteže, každý boj za niečo je aj bojom proti status quo a ten boj nie je neosobný. Takže keď som sa koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov postavil na stranu mladých nonkonformistov, prichádzajúcich už s profesionálnou výbavou z FAMU a aj s moderným chápaním životnej pravdy, nešlo to bez zápasu proti konzervatívnej starej garde, ktorá sa opierala o stranícke štruktúry. Čo bolo potom prirodzenejšie než to, že mi to stará garda, keď sa s nástupom normalizácie dostala naspäť do sedla, spočítala? To však pokladám za normálne.

PS: Šéfredaktorka Kinečka mi tento rozhovor ponúkla so sugestívnym zadaním: Pohovoriť si aj o kríze domácej filmovej kritiky. Súhlasíte s názorom, že takáto kríza skutočne existuje?

PB: Od roku 1989 do slovenskej kinematografie vstúpil fenomén komercializácie. Aj písanie o filme dovtedy pomerne jednoliate a zamerané na film ako umenie, sa za posledné dve desaťročia rozdelilo na dve vetvy: populárnu a odbornú. Tá prvá je určená masovejšiemu divákovi a čitateľovi a čoraz viac sa prikláňa k bulváru, miestami aj k píár. Filmológia, ktorá sa u nás za socializmu ako samostatná disciplína iba začínala rozvíjať, má dnes podľa môjho názoru vysokú úroveň a široké zastúpenie. Chýba mi však to medzi, stred, ktorý sa odpúta od bulváru a píár a zároveň od odbornej reflexie, určenej výlučne filmárskej obci a klubovej či artovej vetve diváctva. Niekde medzi oboma pólmi osciluje mesačník Film.sk a nedarí sa mu to zle.
Podľa mňa teda nejde o krízu, lež o nerovnomerné zastúpenie rôznych sektorov. Mám však právo vynášať súdy? Veď vôbec nesledujem to, čo sa deje na internete a nestačím ani na všetky printové filmové médiá. Takže moja odpoveď je skôr trúfalá a nemusí vystihovať skutočnosť.

PS: Ako v tomto kontexte vnímate Kinečko?

PB: Na poctivé hodnotenie je asi priskoro. V doterajších číslach som našiel texty, kloniace sa k populárnemu čítaniu, ale aj články, ktoré sa približujú mojej predstave o autentickej filmovej kritike. Oceňujem, že Kinečko chce byť čítavé. Tento projekt spoločne s obdobným počinom Homo Felix, pokladám za prejav životaschopnosti mladej generácie filmových fanúšikov, teoretikov a kritikov. Na päťmiliónovom Slovensku je vznik takto profilovaných časopisov skoro zázrakom. Obom im držím palce, aby dokázali vzdorovať neúprosným zákonom trhu.

—

PAVEL SMEJKAL

STÁVANIE SA OBRAZOM

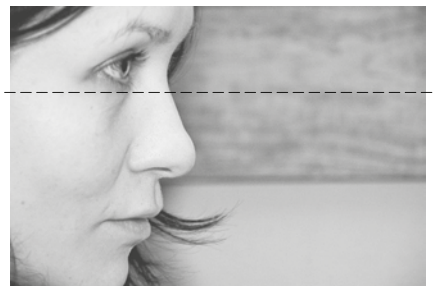
Vnem v zrkadle fotografie a filmu
autor: Martin Palúch
Vydavateľstvo: Vlna 2010

Knižná publikácia Martina Palúcha, vedeckého pracovníka SAV, pedagóga a autora mnohých článkov a štúdií, nazvaná *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* (Vlna, 2010), je jedným z čerstvých príspevkov do aktuálneho slovenského filmovovedného diskurzu.
Samozrejme, cieľovou skupinou knihy sú predovšetkým filmoví či kultúrni teoretici, kto sa ju však rozhodne čítať aj napriek tomu, že nie je v kultúrnych či filmových štúdiách vyslovene doma, bude pre neho zaujímavým prostriedkom pre rozšírenie obzoru. Na dôvažok je ale nutné poznamenať, že bez viac ako priemernej orientácie v problematike, pojmoch či priľahlej filozofii môže byť jej čítanie naozaj obtiažne.
Vnem v zrkadle fotografie a filmu na svojich cca. 115 stranách odkrýva problematiku technických obrazových reprezentácií a ich typológie, ako aj problematiku vzťahov medzi aparátmi, obrazmi a vnímateľmi obsahov či informácií, ktoré sú obrazmi sprostredkované. Autor uvažuje nad uchopovaním priestoru a času, pamäťou, intertextualitou, ilúziou či realitou, a tým ako sa pod ich ťarchou film alebo fotografia ohýbajú.
Martin Palúch sa pri svojom vedeckom bádaní odvoláva na vskutku relevantnú, no v istom zmysle azda až príliš predvídateľnú škálu literatúry, počnúc Benjaminom alebo Bergsonom, končiac pri Deleuzovi či Derridovi. Poukázaním na túto predvídateľnosť nemám v úmysle znehodnocovať autorovu selekciu alebo podsúvať budúcemu čitateľovi tejto knižnej publikácie akýsi pejoratívny aspekt, nedá mi však nepovzdychnúť si, že po zložení filmovovednej optiky a jej nahradení v súčasnosti neporovnateľne naliehavejšou optikou vizuálnych štúdií alebo štúdií vizuálnej kultúry, kniha jemne zaostáva vo svojej schopnosti presvedčiť aj v súvislostiach presahujúcich mantinely vedy, v licencii ktorej ju Martin Palúch predkladá. Zostáva samozrejme na zvážení každého čitateľa, či túto jednosmernosť – dojem, ktorý je čiastočne katalyzovaný aj tým, že dôsledne postihnúť zvolenú problematiku je vzhľadom na vyššie spomínaný rozsah publikácie priťažkou výzvou – bude vnímať ako prirodzenú vlastnosť (nielen filmovej) vedy alebo naopak nenaplnenú príležitosť prepojiť východiská filmovej teórie s oveľa širšími východiskami štúdií kultúry, v intenciách, v ktorých fotografia a film operujú. Netvrdím, že na pôde knihy k tomuto prepojeniu nedochádza, no celkovému dojmu z publikácie by pomohlo, keby bolo spracované uchopiteľnejšou formou.
Palúchove písanie o vizualite filmu či fotografie a ich vnímaní v kontexte súčasnosti – t.j. v kontexte doby definovanej hegemóniou obrazov, kde film a fotografia zaberajú len určitý fragment z celkovej množiny vizuálnych reprezentácií – akoby dostatočne nereflektovalo kritický až rezistentný postoj súčasného diváka voči (nielen filmovým alebo fotografickým) obrazom samotným a z tohto postoja prameniace blokovanie čohokoľvek, čoho sú obrazy nositeľmi. Uvažovanie o videní by na niektorých miestach v knihe pôsobilo celistvejšie, keby bolo tiež uvažovaním o zostávaní slepým.
Kniha *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* si však celkom určite nezaslúži, aby som celkový dojem z nej zredukoval len na negatívne ladené postrehy. Dôveryhodné uchopenie problematiky vyžaduje poctivý a koherentný autorský prístup a ten Martinovi Palúchovi nemožno uprieť.
Publikácia je napriek vyššie naznačeným (a v zornom uhle iného čitateľa možno aj neopodstatneným) výhradám zrelým a inteligentným zhmotnením autorovho uvažovania a teoretického výskumu. Noblesný jazyk, ba chvíľami až nefalšovaná poetickosť, sú pridanou hodnotou. Martin Palúch píše sympatickým a zároveň vedeckým spôsobom. Kniha tak môže poslúžiť aj čitateľovi, ktorý nie je filmovým teoretikom.

—

FILIP JURKOVIČ

Slovensk vedeckých



Zuzana Liová, foto:TK

Záber z filmu Dom, zdroj:www.domfilm.sk

Cesta k Domu

Čo urobí scenárista, keď vyjde zo školy? Musí sa živiť – píše seriály pre televíziu. Ak má dostatočný talent, šťastie a výdrž, dokáže sa odpojiť a začať robiť niečo, čo má preňho „väčší zmysel". Čo urobila **Zuzana Liová**, keď vyšla zo školy?

Natočila pre televíziu film, dokument a písala seriály. V roku 2003 vyhrala Cenu Tibora Vichtu, ktorá scenár *Dom* vystrelila na Západ. Tichúčko, akoby nič. V roku 2007 zrazu všetkých prekvapila príjemná správa. Zuzana si na festivale v Cannes prebrala Cenu Krzysztofa Kieślowskeho, ktorá bola vyvrcholením účasti v programe ScripTeast (MEDIA).

AZ: Na tohtoročnom Berlinale v sekcii mladých objavov „Forum" si vo svetovej premiére uviedla svoj nový film *Dom*. Aké boli reakcie divákov?
ZL: Zdá sa, že to zafungovalo, diváci filmu porozumeli. Prijali ho veľmi srdečne, pozitívne.
AZ: O čom ste diskutovali po filme?
ZL: Pýtali sa na koniec filmu, na to, ako píšem, na slovenskú kinematografiu. V súvislosti s príbehom ich zaujímalo, či ešte v našich hlavách stále pretrváva socialistické myslenie, či sa zmenilo, nezmenilo, aká je u nás atmosféra.
AZ: Porotcovia ScripTeast-u vyberali z dvanástich scenárov zo Strednej a Východnej Európy. Myslíš, že práve táto téma ich zaujala?
ZL: Nie je to hlavná téma môjho filmu. Je to skôr kontext, zachytenie nálady, atmosféry prostredia, z ktorého postavy vychádzajú. Film má zdanlivo obyčajný príbeh o vzťahoch v rodine a porota oceňovala jeho autenticitu a prepracované charaktery.

„...Postavy sú živé a originálne, film môže byť silne autentický. To bol napokon aj názor porotcov Ceny Krzysztofa Kieslowskeho, ktorí tento scenár vybrali ako najlepší a najperspektívnejší spomedzi mnohých iných..."
Agnieszka Holland

AZ: Jedna z podmienok účasti na programe ScripTeast je aspoň jeden vyprodukovaný film alebo seriál. Zrejme ti pomohol tvoj režijný debut *Ticho*.
ZL: Keď som robila *Ticho*, prišla mi z Poľska obálka, kde ma Dariusz Jabłoński z programu ScripTeast vyzval, že pokiaľ mám nejaký scenár, nech im ho pošlem. ScripTeast otvárali vtedy prvýkrát. Takto som sa o workshope dozvedela. Ale to ešte nebola záruka, že môj scenár vyberú.

„Na základe Zuzaninho filmového debutu možno usudzovať, že jej režisérsky talent je porovnateľný s literárnym a že na základe tohto textu môže vzniknúť skutočne dobrý film."
Agnieszka Holland

AZ: Ako konkrétne ti pomohlo získanie Ceny Tibora Vichtu?
ZL: Prinieslo mi to stretnutia so zaujímavými ľuďmi, v rámci ceny Hartley Merill Prize vo Varšave, kde scenár postúpil, som konzultovala scenár napríklad so Sydom Fieldom. S dramaturgičkou Janou Skořepovou sme sa zúčastnili workshopu v Španielsku, kde som sa stretla s Tony McNabom. Boli to zaujímavé debaty. Vďaka Cene som dostala štipendium Nipkow Programm v Berlíne. To mi umožnilo dať výpoveď v STV a odísť písať scenár do Berlína.
AZ: ScripTeast je celoročný tréningový program, počas ktorého konzultuješ scenár so známymi filmovými menami. Ako tieto konzultácie prebiehali?
ZL: Počas prvého týždňového stretnutia sme mali každý deň jeden alebo dva minirozhovory s viacerými lektormi. Neboli to dramaturgovia, ale hlavne tvorcovia. Sedem-osem ľudí si prečítalo môj scenár a povedalo mi k tomu nejaké poznámky. Ja som si to spisovala a potom doma selektovala. Neskôr som mala už len dvoch lektorov – Jamesa Ragana (oscarový scenárista filmu *Lovec jeleňov* – pozn. red.) a Berndta Lichtenberga (scenárista *Good Bye, Lenin!*). S nimi som konzultovala intenzívne cez internet. Bolo to viac do hĺbky, posielala som im scény, nové synopsy. Organizátori ScripTeast-u to sledovali a to bolo dobré, lebo som bola nútená pravidelne pracovať.
AZ: Za šesť rokov si napísala päť verzií *Domu*. Čo robili so scenárom tie dlhé odstupy?
ZL: Neviem, či je to úplne ideálna cesta ísť na tri workshopy a počas dlhého obdobia sa vracať k tej istej téme. Vždy som niečo vyhodila, niečo zostalo a znova a znova. Samej sa mi menil pohľad na tému. A vkuse váhanie – bude to príbeh otca alebo dcéry? Štruktúra bola zdanlivo jednoduchá. Boli tam len tri dejové línie. Ale zrazu bolo strašne ťažké poskladať príbeh do celku, aby jedna línia ovplyvňovala druhú. Hneď, ako som urobila *Ticho*, tak som *Dom* prepísala – filmovejšie. Potom som mala prestávku, písala som seriály. To mi dosť zapratalo hlavu rôznymi povrchnými postupmi. Bolo ťažké ich odbúrať, keď som sa k *Domu* chcela vrátiť.

„...Vo svojom scenári našla úžasnú metaforu nedokončeného domu, pomocou ktorej rozpráva citlivý a dojímavý príbeh súčasnej rodiny o prianiach a túžbach dvoch odlišných generácií na pozadí historických zmien..."
Berndt Lichtenberg

AZ: Scenáristi si v scenároch zvyknú riešiť niečo osobné, často je to až terapia. Koľko z teba je v scenári/v hlavnej postave?
ZL: Kostýmy (smiech). Nie, iba nejaký sveter. Ale nepovedala by som, že som si mojim filmom niečo riešila. Len som písala a téma vzťahu otec-dcéra ma zaujíma už dlho. Pamätám si, že v *Tichu* som práve túto líniu v strižni s ľútosťou vyhadzovala. Ale myslím, že úplne vedome autobiograficky som sa nekopírovala, to nie. Skôr som skladala veci, ktoré sú reálne, ktoré poznám, pocity, ktoré som si zažila ja alebo niekto z môjho okolia. Ale ktovie, koľko vecí sa tam zo mňa dostalo nevedome, keďže som dcéra svojho otca a je to autorský film.
AZ: Ako sa správa scenár, keď si ho sama režíruješ?
ZL: Vyhodím, čo chcem, dopíšem, čo chcem, pokiaľ to produkčne nie je problém. Natočili sme napríklad jednu scénu, v ktorej šlo o zvrat vo vzťahu medzi Imrichom, jeho staršou dcérou Janou a jej manželom. Natočená vyzerala otrasne, vôbec to nefungovalo, proste bola zlá. Celá sekvencia bola rozťahaná do troch scén. Vedela som, že to musím pretočiť, na čo som vôbec nemala chuť, ani sa mi to už nepáčilo. To ma donútilo rozmýšľať o tomto mieste ešte nejako inak a nakoniec som urobila zásadnú zmenu v dejovej línii. Všetko sa zjednodušilo do jednej scény a myslím, že je to lepšie.
AZ: Dlho si hľadala herečku pre hlavnú predstaviteľku. Našla si ju na VŠMU.
ZL: Judit Bárdos mala to, čo som hľadala. Bola úplne obyčajná, mala v sebe prirodzenosť. Čo je vo filme pre mňa podstatné. Aby herec nepoužíval divadelné postupy a maniére. Absolútne s ničím nemala problém, bola všetkému otvorená. Veľmi rýchlo sa učila a na to, že to bola jej prvá práca pred kamerou a bola hereckou partnerkou pre pána Krobota a pani Medveckú, jej to šlo výborne.
AZ: Film *Dom* vznikol v česko-slovenskej koprodukcii. Podmienka českého koproducenta bola výroba dvoch jazykových verzií. Judit je Slovenka, jej filmoví rodičia Miroslav Krobot a Taťjana Medvecká Česi. Ako to vyzeralo v praxi?
ZL: Bolo to veľmi ťažké. Najprv sme skúsili čítačky po slovensky. V slovenčine sme začali aj nakrúcať. V jednom momente sa pán Krobot zastavil, mal pocit, že po slovensky sa mu nehrá tak dobre, ako v češtine. Tak sme pokračovali v češtine a v postprodukcii sme obidve verzie dopracovali. S pánom Krobotom som strávila tri dni pred natáčaním, keď sme len počítali počet slabík v replikách. Ale na niektorých miestach to nepomohlo. Napríklad „Čo myslíš, pre koho sa tu hrdlačím?" a „Co myslíš, pro koho se tady asi dřu?" možno sedí slabikami, ale nesedí na ústa.
AZ: Aký si mala pocit v strižni z nakrúteného materiálu?
ZL: Miestami som bola spokojná, inokedy som zase mala hrozný pocit. Strihala som s Annou Johnson Ryndovou, českou strihačkou, ktorá strihala napríklad film *Pouta*. Prvý zostrih mal 2 hodiny 20, museli sme vyhadzovať, zmeniť štruktúru. A bola som na seba napálená, ako je možné, že v scenári mi to sedelo a zrazu v strižni to nefunguje a musím prehadzovať scény a jemne meniť významy.
AZ: Máš nejakú radu pre scenáristov – na čo si dávať pozor pri písaní scenára, čo sa im môže pri výrobe vypomstiť?
ZL: Dávať rady si netrúfam, ale naučila som sa, že v scéne by malo byť iba to, čo popisuje význam a podstatu toho, prečo vo filme tá scéna je. Nemalo by tam byť nič iné. To je strašne dôležité, zdanlivo jednoduché, ale vlastne ťažké. Keď je podstata v scéne zašmodrchaná, na pľaci sa to hneď prejaví. Vyvoláva to diskusiu, herci majú viac otázok, ja sama ako režisérka som si nebola istá. Každopádne scenárista sa najviac naučí o písaní, keď vidí svoj scenár nakrútený.
AZ: Každý scenárista rieši dilemu, ako zosúladiť „živenie sa" a vlastnú tvorbu. Funguje to aj spolu – cestou podporných programov a workshopov?
ZL: Je to jedna z ciest. Tým, že *Dom* bol v MEDIA workshopoch, dostali sme za to body v žiadosti o grant na vývoj. Overila som si, ako scenár a moja téma rezonuje v zahraničí, stretla som sa so zaujímavými ľuďmi. Samozrejme, ďalšia cesta je taká, že scenár vznikne bez workshopov a konzultantov a aj tak je dobrý.
AZ: Čo urobí Zuzana Liová na jeseň – po slovenskej a českej premiére filmu *Dom*?
ZL: Mám napísaný námet, pohrávam sa s ním v hlave, rozmýšľam, čo ďalej. A oddychujem. Sama som zvedavá, čo bude.
AZ: Možno nás počase prekvapí správa o tom, že Zuzana preberá svoju ďalšiu Cenu. Tichúčko, akoby nič.

—
ADELA ZVALOVÁ

FK 35mm: SÚČASNÝ AUTORSKÝ FILM

Na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU existuje niekoľkoročná tradícia Filmového klubu 35mm. Tento klub umožňuje zainteresovaným študentom, aby si trénovali svoje organizačné a dramaturgické schopnosti a ostatným študentom ponúka možnosť vidieť taktiež filmy, ktoré sa nenachádzajú v rebríčku Top 100 všetkých čias, no stále stoja za vzhliadnutie.

Uznávam, názov klubu nie je najšťastnejší. Jednak sa filmy (z pragmatických dôvodov) nepúšťajú z 35mm kópií, jednak sa nejedná o skutočný filmový klub. Je to školská akcia, otvorená však aj pre verejnosť, ktorou si univerzita plní podľa mňa jedno zo svojich základných poslaní: otvárať svojim študentom oči, ukazovať im možnosti ďalšieho smerovania. A s tým súvisí aj sledovanie súčasných trendov, predovšetkým v nezávislom filme, o čo sa snaží práve FK 35mm. No úlohou nie je iba pustiť film. Edukačný rozmer projekcií je vyjadrený aj lektorskými úvodmi pedagógov školy, študentov či iných hostí, pohybujúcich sa v slovenskom audiovizuálnom prostredí, ktorí film a autora zasadia do širšieho kontextu a pomôžu film lepšie pochopiť.
Aj keď mal klub po minulé roky svoj vyhradený čas v kinosále na FTF v utorok o 19.00, premietania sa nekonali pravidelne. Od tohto školského roku sme sa to rozhodli zmeniť a premietať každý týždeň. (Výnimkou sú prípady, keď škola spolupracuje s inými festivalmi ako Jeden svet, Febiofest a pod., vtedy sa ide podľa harmonogramu festivalu.)
Taktiež sme klubu dodali istú dramaturgickú koncepciu. Sústreďujeme sa na súčasný autorský film. Autori filmov z obdobia posledných dvadsiatych rokov 20. – 21. storočia sa stali výraznými osobnosťami, ocenenými viacerými festivalovými cenami. Spomenuté filmy ovplyvnili a naďalej ovplyvňujú dianie v súčasnej svetovej kinematografii. Nie sú to filmy avantgardné či vyslovene experimentálne, sú „iba" svieže, invenčné a originálne. Myslíme si, že v danom kontexte je užitočnejšie púšťať filmy divácky ľahšie „stráviteľné" – samozrejme, za podmienky, že nepodliezajú istú latku.
Snažíme sa pritom vyberať filmy z celého sveta. Za súčasného stavu svetovej kinematografie je pochopiteľné, že najviac premietaných titulov je z Európy, no neopomíname ani Blízky a Ďaleký východ, Južnú Ameriku či rozvíjajúcu sa kanadskú produkciu. Každopádne, sú to filmy, ktoré v našom regióne nie je možné bežne vidieť a už vôbec nie na plátne, čím klub, veríme, aspoň čiastočne vypĺňa jednu z medzier v slovenskom audiovizuálnom priestore.
Vzhľadom na svoj charakter, klub nemá pevne stanovený program na mesiac či viac dopredu. Názov filmu sa zverejňuje vždy iba niekoľko dní pred premietaním v škole, na stránke fakulty (ftf.vsmu.sk) a na Facebooku (skupina „FK 35mm"), no našim cieľom je vytvoriť takú dramaturgiu s konštantnou líniou filmov (a pritom s maximálnou možnou rozmanitosťou), aby sa pozývanie na konkrétny film stalo takmer zbytočným.

—
TOMÁŠ HUDÁK

AKO SI ZALOŽIŤ FILMOVÝ KLUB

Darmo sa budete o kvalitných filmoch učiť, čítať o nich v knihách, ak nemáte možnosť vidieť ich. Keďže sa veľa filmov nedá vidieť v TV či v škole ani si ich požičať v požičovni, najlepšia cesta, ako si ich pozrieť na veľkom plátne – teda tak, ako ich tvorcovia plánovali prezentovať – je v kine.

Cestou, ako sa dostať ku filmom, je mať v meste bydliska filmový klub. Niektorí šťastlivci ho majú, iní nie a túto situáciu by radi zmenili. Stále rastie nová generácia, ktorej treba dopriať možnosť vidieť klenoty svetovej kinematografie v nezníženej kvalite a je aj mnoho milovníkov filmov, ktorí si film nevychutnajú, ak nie sú zavretí v tme kina so šumom premietačky za chrbtom. Ak poznáte alebo ste priamo členom skupiny nadšencov, ktorí sú pre svoju vášeň k filmu schopní a ochotní obetovať aj kus voľného času, potom je už samotné založenie filmového klubu pomerne jednoduché. Treba urobiť len pár úkonov a je to.

Premietačka
Prvou podmienkou založenia filmového klubu je mať možnosť premietať filmy z 35 mm kópie, teda mať k dispozícii funkčný premietací prístroj a odborníka, ktorý ho vie obsluhovať. Bonusom je, ak sa filmy dajú hrať aj z DVD nosiča alebo z digitálnej kópie (DCP). O prípadoch, kedy máte na premietanie filmov len DVD prehrávač, sa dočítate neskôr. Ďalšou nevyhnutnosťou je nájsť priestor, najlepšie kino, kde by sa dalo premietať. Všetko ostatné je záležitosťou dohody zakladateľov filmového klubu s majiteľom zariadenia a priestoru na premietanie.

Zriadenie filmového klubu
Je potrebné zvážiť, či chcete niesť riziko zriadenia a ďalšej prevádzky klubu sami alebo sa chcete o riadenie s niekým podeliť. Filmový klub môže byť zriadený samostatne ako obchodná spoločnosť, podnikateľská aktivita živnostníka alebo občianske združenie a to podľa platných zákonov SR. Môžete niekoho požiadať, aby vašu činnosť vzal pod svoje ochranné krídla, avšak musíte počítať s tým, že za vás bude právne rozhodovať, napr. podpisovať zmluvy a rozhodovať o vašom rozpočte, bude vymenovávať a odvolávať členov výboru klubu. Častým prípadom je, že filmový klub prevádzkuje iná inštitúcia, najčastejšie štátna príspevková alebo rozpočtová organizácia, čo sú napríklad domy kultúry, školy, mestské úrady či knižnice, ktoré v rôznej miere spolupracujú priamo s členmi filmového klubu.

Asociácia slovenských filmových klubov
Na Slovensku filmové kluby združuje Asociácia slovenských filmových klubov (ASFK) a ak sa filmový klub (FK) chce stať jej členom, podá žiadosť na výkonný výbor ASFK, v ktorej sa zaväzuje dodržiavať Štatút ASFK a uhradí jednorázový registračný poplatok vo výške 20 €. Pri registrácii predloží potrebné doklady a to samotnú žiadosť o registráciu, doklad potvrdzujúci právnu spôsobilosť, prípadne doklad zriaďovateľa, ak je prevádzkovaný inou organizáciou. Nesmie zabudnúť na kópiu osvedčenia o technickej spôsobilosti premietacieho zariadenia. Štatutárny zástupca filmového klubu podpíše vzájomnú zmluvu medzi ASFK a FK a odvtedy je filmový klub registrovaný v Asociácii slovenských filmových klubov.

Výhody členstva v ASFK
Od chvíle, keď je filmový klub zaregistrovaný, môže si požičiavať filmy z klubotéky Asociácie. Užíva si aj ďalšie výhody, ako napríklad nižšie požičovné filmov z klubotéky – v súčasnosti odvádzajú filmové kluby ASFK odvod 40 % z tržby oproti 50 %, ktoré odvádzajú bežné kiná (v prípade, že filmový klub nie je platcom DPH). Minimálne vstupné na filmy distribuované ASFK je pre filmové kluby určené vo výške 1,50 € na členský preukaz FK. Ku ďalším výhodám „klubistov“ patrí možnosť zúčastňovať sa seminárov a filmových prehliadok organizovaných ASFK, spolurozhodovať o jej záležitostiach aktívnou účasťou na valných zhromaždeniach a pravidelne získavať cenné filmologické publikácie a časopisy.

Členské preukazy
Členom filmového klubu sa stáva každý, kto si zakúpi členský preukaz FK. Dá sa kúpiť v každom FK a väčšina z predajnej ceny 3 € za kus ostáva priamo filmovému klubu. Na Slovensku je zhruba sedemtisícová členská základňa „klubistov“. Členský preukaz FK sa dá uplatniť nielen na vstup do kina na klubové filmy, ale aj na všetky podujatia organizované ASFK. Dostanete sa naň aj do filmových klubov v Českej republike a na vybrané podujatia v Poľsku. S preukazom má člen filmového klubu zľavu napríklad aj v predajni Klapka.sk a to 15 % na tovar z produkcie Slovenského filmového ústavu.

Ak nemáte možnosť premietať 35 mm kópie, ale máte vhodný priestor a chuť
V prípade, že máte radi kvalitné filmy a chcete ich sprístupňovať čo najširšiemu publiku, ibaže vo vašom meste bolo kino zrušené a/alebo tu nie je možnosť získať funkčný premietací prístroj s premietačom/kou, je stále šanca požičať si filmy na DVD. ASFK ponúka možnosť vybrané DVD s filmom požičať (zoznam je na www.asfk.sk, priebežne sa dopĺňa a aktualizuje podľa monopolov na daný film) za fixný alebo variabilný poplatok podľa dohody. V takomto prípade ale nejde o prevádzkovanie filmového klubu (viď prvá podmienka na založenie FK), ale len o verejné premietanie, hoci by sa aj dialo s určitou pravidelnosťou.

Ako zlepšiť kvalitu filmového klubu
Ak vo vašom meste máte filmový klub a jeho prevádzkovateľ uvažuje o jeho zrušení alebo nehrá filmy, ktoré by ste vy ako diváci chceli vidieť, pokojne so svojimi „klubistami“ komunikujte, navrhujte, zlepšujte. Spätná väzba, dopyt po filmoch a prípadne pomoc s klubom je na nezaplatenie. Niektoré filmové kluby nechávajú výber premietaných filmov aj na svojich radových členoch, pracujú s názormi divákov. Okrem samotného sprístupňovania filmov robia aj iné filmové aktivity, odborné semináre či dokonca festivaly.

—
ZUZANA LÍŠKOVÁ
(výkonná tajomníčka Asociácie slovenských filmových klubov)

www.asfk.sk

Slovenské kino
a jeho spletitá cesta na televízne obrazovky

Na jar roku 2009 ma oslovila Barbara Janišová Feglová, či by som mala záujem spolupracovať na plánovanom 24 – dielnom televíznom cykle s pracovným názvom *Míľniky slovenskej kinematografie* (neskôr *Slovenské kino*). Malo ísť o dokumentárny seriál mapujúci históriu slovenskej kinematografie, pričom každý film by bol osobitým autorským aj tematickým poňatím týchto dejín. Koprodukovať ho mala firma Hitchhiker Films spolu s STV a SFÚ. Samozrejme, že z mojej strany záujem bol, keďže išlo o zadanie, na ktoré som mala možnosť aplikovať tak svoje vzdelanie v oblasti teórie a filmovej histórie, ako aj túžbu vyskúšať si scenáristiku na profesionálnej úrovni. Honoráre sa nesľubovali nadštandardné, zato sloboda v procese tvorby a individuálny prístup zo strany producenta a dramaturgie áno. Tak aj bolo. Po dokončení prvých šiestich dielov cyklu a zverejnení vysokej sumy, ktorou ho štát podporil na portáli Mediálne.sk, sa strhla vášnivá diskusia na novozaloženom portáli Wikiliga (pokus o lokálnu verziu medzinárodnej WikiLeaks) o opodstatnenosti rozpočtu, zámeroch producenta či dokonca hodnote a význame celého projektu.

EK: Mohla by si predstaviť čitateľom Kinečka projekt *Slovenské kino* tak, ako ho ty vidíš, prečo si sa rozhodla do neho pustiť napriek tomu, že doteraz si sa venovala skôr iným typom projektov?
BF: Na samom začiatku pre mňa vyvstala potreba dostať slovenské filmy bližšie k obyčajným divákom. Bolo to v roku 2006, keď som sa podieľala na realizácii udeľovania národných filmových cien Slnko v sieti. Slovenskí filmári dostali svojich Oscarov, ale ľudia sa na slovenskú kinematografiu pozerali s dešpektom. Prišlo mi nevyhnutné ukázať, že v tejto veci máme svoju históriu s perlami v truhlici aj s kostlivcami v skrini. A chcela som, aby to ocenili nielen zasvätení z fachu, ale napríklad aj moja mama alebo moje deti.
EK: Hotových je šesť prvých častí cyklu (*Slovenská krčma*, *Duch v stroji*, *Kam zmizla slovenská princezná*, *Do naha*, *Jánošík, vykrádaný superhrdina*, *Partizáni slovenského filmu*). V akej fáze sa momentálne nachádza projekt? Kedy sa bude pokračovať?
BF: Momentálne usilovne pracujeme na príprave ďalších deviatich častí, dokončujeme režijné scenáre a finalizujeme plán výroby. Projekt bol od začiatku výrobne postavený na dva roky a keďže z veľkej väčšiny bol financovaný prostredníctvom STV zo zmluvy so štátom, čakáme na podpísanie dodatku na tento rok. Času na výrobu však bude radikálne menej. Rovnako bol nanovo zo strany STV špecifikovaný aj objem finančných prostriedkov. Preto sme počet častí museli upraviť zo zostávajúcich osemnásť na polovicu. Pokiaľ bude nový dodatok k zmluve so štátom podpísaný v avizovanom termíne, verím, že sa nám filmy podarí do konca tohto roka aj dokončiť. Vysielať by sa mal potom cyklus na prelome rokov 2011 a 2012. Osud ostatných častí je zatiaľ neistý, preto sme do výberu filmov v tejto fáze vybrali tie najpotentnejšie, čo do tém, scenárov, ale aj tvorivého obsadenia. Z tohoto hľadiska považujem časové aj finančné obmedzenie za pozitívum.
EK: Vedela by si zhrnúť hlavné výhrady, ktoré sa objavili zo strany verejnosti a filmárov voči projektu *Slovenské kino*?
BF: Nespochybňujem úsilie štandardizovať prideľovanie verejných zdrojov v audiovízii, ale je tu aj veľa hystérie a nekompetentnosti. Paradoxne sa výhrady voči *Slovenskému kinu* ozývali od ľudí, ktorí ostentatívne odmietali poznať celú problematiku. Vraj by to vedeli robiť inak, lepšie, prípadne za menej peňazí. *Slovenské kino* je autorský projekt a rovnako ktokoľvek mohol prísť so svojim nápadom a ponúknuť vlastné riešenia. Po dokončení každej fázy realizácie projektu sme odbornej verejnosti poskytli informácie o tom, čo máme za sebou. Naposledy sme pred mesiacom opäť ponúkli serióznu prezentáciu výsledkov našej práce, vrátane projekcie hotových filmov a vyúčtovania. Nikto z našich kritikov neprišiel.
EK: Neuvažujete o miernej revízii prijektu: napr. menej častí, zlúčiť niektoré časti...
BF: Zlučovať určite nebudeme, ale projekt sme samozrejme prehodnotili. V prípade, že sa nepodarí vyrobiť viac ako pätnásť filmov, boli by sme radi, aby aj v tejto zostave pôsobil cyklus ako kompaktný celok.
EK: Objavila sa tiež výtka, že v časoch, keď nie sú peniaze na výrobu pôvodnej autorskej filmovej tvorby, je trochu drahá zábava minúť takú vysokú čiastku (doteraz 357 300 €) na recykláciu už existujúceho. Čo si o tom myslíš? Ako by si obhájila projekt z tohto hľadiska?
BF: Nepotrebujem projekt obhajovať, myslím si, že jednotlivé filmy už len svojim autorským zázemím a poňatím tém hovoria samy za seba. Sú to plnohodnotné autorské dokumenty, ktoré divákovi majú čo povedať, a vďaka ktorým sa o sebe niečo zaujímavé a hodnotné dozvieme. Hovoriť tu o recyklácii podľa mňa nie je na mieste. Čo sa týka zverejnenej sumy, treba vedieť, čo sa za ňou skrýva. Je v nej zahrnutné vecné plnenie STV aj DPH, ktorú sme riadne odviedli štátu. Reálne sme pracovali so sumou 249 817 Eur. Znova však opakujem, že sme v tejto veci zverejnili analýzu použitia peňazí vo vzťahu k charakteru produkcie a dokončeným dielam. Tieto veci je dobré vnímať v kontexte.
EK: V prípade, že sa ďalej nebude nakrúcať, ako vidíš budúcnosť už hotových 6 dielov?
BF: Verím, že tých šesť filmov neostane osamote. Ak by sa aj v súčasnosti z akéhokoľvek dôvodu situácia pre pokračovanie nakrúcania nevyvinula priaznivo, budeme sa aj naďalej usilovať, aby projekt neskončil v tejto podobe. V každom prípade však chcem povedať, že všetky doteraz vyrobené filmy plnohodnotne obstoja aj samostatne. Najbližšie projekt predstavíme na košickom DOCsk, kde ponúkneme malú ochutnávku zo všetkých šiestich častí a film Petra Kerekesa *Slovenská krčma* odpremietame v predpremiére.
EK: Máš za sebou skúsenosti z prvých šiestich dielov. Ako by si zhodnotila plusy a mínusy pracovného procesu?
BF: Hádam ako každý, kto má za sebou prácu na dlhodobom projekte a vo veľkom tíme. Spoznáš rezervy aj limity. Na začiatku bol nápad a predstava a napriek tomu, že sme všetko veľmi poctivo pripravovali a starostlivo plánovali, nedalo sa do dôsledku odhadnúť, čo to obnáša. Nezažiješ, nevieš. Naučila som sa napríklad, že ak niečo v scenári zásadne chýba, neobjaví sa to žiadnym zázrakom ani vo filme, improvizácia nikoho tvorivo nevytrhne, pokiaľ nie je perfektne pripravený. Dnes som si ako producentka oveľa istejšia v presadzovaní svojich názorov, pretože viem realistickejšie odhadnúť, ako sa môžu veci úžasne od svojho nápadu vyvinúť, ale aj žalostne pokaziť. Čo považujem za absolútny prínos je to, že viem, že náš koncept je dobrý a že každý ďalší film môže byť lepší. A napokon, budem rada, ak ľudia budú môcť na *Slovenskom kine* pracovať v profesionálnych podmienkach so všetkým, čo k tomu patrí.
EK: Na záver by si mohla skúsiť navnadiť čitateľov Kinečka nejakými konkrétnymi príkladmi originálnych autorských či už formálnych, alebo obsahových prvkov, ktoré na nich v prvých šiestich častiach cyklu čakajú...
BF: *Jánošík, vykrádaný superhrdina* režisérky Lenky Moravčíkovej-Chovanec je o o tom, či je tento hrdina pravým stereotypom, alebo len hračkou slovenskej kultúry, je informačne absolútne plnokrvný a ponúkne divákovi pohľad do hĺbky aj do „diaľky“. *Duch v stroji* Roberta Kirchhoffa, skúmajúci zázračné tajomstvá kameramanov a ich prístup k realite je nádherný svojim duchom a to doslova. *Partizáni slovenského filmu* Ivana Ostrochovského zobrazujú partizánsku streľbu nielen pomocou archívov, ale aj lesk a biedu výraznej časti našej filmovej histórie. *Donaha* Diany Fabiánovej odpovedá na otázku, kam sa podel sex a erotika v slovenskom filme a čo o nás tento fenomén vypovedá; *Kam zmizla slovenská princezná* Dušana Bustina veľmi hravo rozpráva i o tom, prečo má väčšina slovenských filmových princezien zlaté vlasy a *Slovenská krčma* režiséra Petra Kerekesa sa zaoberá špecifickým javom našej existencie a oživuje velikánov slovenského filmu na prelome virtuálneho priestoru a času.

—
EK

Barbara Janišová Feglová, foto:TK

Barbara Janišová Feglová vyštudovala filmovú vedu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Venovala sa filmovej publicistike a scenáristickej tvorbe, pracovala v TV Markíza ako redaktorka oddelenia publicistiky a v Slovenskej televízii ako šéfdramaturg redakcie Zábavy, v rokoch 2001 až 2005 sa venovala PR a publikačnej činnosti. V roku 2006 založila spoločnosť Hitchhiker Films, kde posobí ako výkonná producentka. V spolupráci so Slovenskou filmovou a televíznou akadémiou realizovala ako výkonná producentka 3 ročníky udeľovania národných filmových cien Slnko v sieti a v súčasnosti sa tretí rok autorsky a producentsky venuje príprave a realizácii 24-dielneho dokumentárneho cyklu SLOVENSKÉ KINO (dokončených 6 filmov).

DOCsk 2011
13.–16. apríl
Košice

MEDZIKONTINENTÁLNE „HOME MOVIE“ MIŠA SUCHÉHO

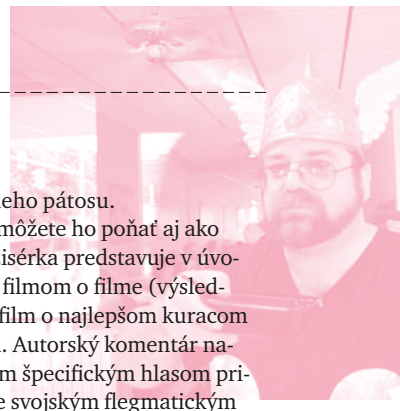
Filmový festival DOCsk začal písať svoju históriu pred rokom, keď ešte pod názvom Fórum.DOC.sk 2010 vniesol na Slovensko nádej pre vytvorenie platformy festivalu dokumentárnych filmov s možnou tradíciou.

„Smrť dokumentárneho filmu“ sa zatiaľ nekonala, ale ak musí dokumentárny film (a s ním aj DOCsk 2011) zomrieť, aby sa znova narodil a vymedzil si svoje hranice, tak sa to bude diať práve teraz. Organizátori pripravili pre divákov niekoľko sekcií a chcú byť festivalom „aktívne podieľajúcim sa na formovaní jeho prezentácie, recepcie a najmä reflexie“. Významným hosťom, ktorý navštívi košický festival, a s ktorým môžete v dňoch 13.–16. 4. aj osobne diskutovať, bude slovenský filmár, žijúci dlhé roky v Amerike, dokumentarista Mišo Suchý.

Mišo Suchý sa narodil v roku 1965 v Bratislave, kde absolvoval aj dokumentárnu réžiu na VŠMU. V roku 1988 ho súkromné dôvody presťahovali do Spojených štátov, kde teraz žije a pôsobí na Oddelení súčasných médií na Syracuzskej Univerzite v štáte New York. Patrí do vetvy exteritoriálnych dokumentaristov, ktorých Pavel Branko nazval príznačne Generácia 90. Viac o ňom písať netreba, pretože ak uvidíte jeho filmy, otvorí sa vám komplexný pohľad na tohto osobitého autora ako na filmára, tak aj na človeka, pre ktorého sa kamera stala každodennou modlou.
Suchého dokumentaristické postupy odzrkadľujú metódy jeho predchodcov, učiteľov či inšpirátorov. Rozpohybovaná fotografia formálne pripomenie klasika Chrisa Markera a obsahové motívy zasa tvorbu významného slovenského dokumentaristu a profesora Martina Slivku. Postava Martina Slivku sa čiastočne odráža už v Suchého absolventskom filme, v ktorom hlavnými protagonistami sú „deti vetra“ a to aj napriek tomu, že Slivkov a Suchého autorský prístup je diametrálne odlišný. Už v tejto študentskej snímke *Šiel som dlhou cestou* badať náznaky neskoršieho autorského prístupu k filmovému materiálu, keď autor používa ručnú kameru a kombinuje film s fotografiou. Rovnako sa tu odkrýva i obsahová štruktúra jeho neskorších filmov. Snímku *Virtuálna stará mama* (2001), ktorá je predobrazom filmu *Domáce kinečko o dome a domove* (2003) dopĺňa ešte krátka koláž venovaná autorovej manželke *Krátky film pre Lidku* (2003).
Tieto filmy tvoria akúsi rodinnú ságu, ktorej najvýraznejšou črtou je osobný vklad, a teda filmovanie toho, čo režisér dôverne pozná – rodina, tradície, kolobeh života, každodennosť... Napriek možným inšpiráciám si Suchého dokumentárne filmy zachovávajú jedinečný charakter a vlastný „filmopis“, ktorý spočíva v tom, čo je pre autora najdôležitejšie a čo vykukuje z každého záberu jeho intímnych snímok. Suchý prostredníctvom svojho filmu *Domáce kinečko* skúma stav svojej rodiny – odlúčenie od rodičov, vzťah s manželkou, minulosť a prítomnosť svokrovcov (ukrajinských emigrantov, ktorí sú v Amerike cudzincami päťdesiat rokov). Vo vypätých situáciách je síce režisér neviditeľným pozorovateľom, jeho sklamanie či smútok však divák vníma prostredníctvom obrazov snímanej reality. Otvorenosť autora voči divákovi sa prejaví aj v scéne „tichej domácnosti“, kde sa manželka zdôveruje svojej matke s nespokojnosťou konania manžela – v tom momente režiséra a pozorovateľa situácie.
Mišo Suchý nenecháva videá v domácom archíve, určenom pre súkromné rodinné prehliadky, ako to robí väčšina domácich amatérskych filmárov. Práve naopak, napriek použitému „jednoduchému“ filmovému materiálu premyslene a profesionálne „obnažuje“ pred kamerou seba i svoju rodinu. *Domáce kinečko* sa odohráva v Syrakúzach i v Bratislave a po celý ten čas cítiť autorovu neustálu prítomnosť, jeho dilemu, riešenie otázky „domu a domova“, vlastnej identity, strachu zo staroby rodičov, radosti zo spoločných stretnutí...
Suchý si nepotrpí na vizuálne dokonalé, čisté zábery, skôr dáva prednosť zlomovým niekedy až emotívnym momentom, odohrávajúcim sa priamo v určitom čase v predkamerovej realite. Tie pomocou strihu kombinuje tak účinne, aby vo finále mali čo povedať i nestrannému pozorovateľovi – divákovi. V týchto momentoch nie je dôležité postavenie kamery, veľkosť či dĺžka záberu, ale skôr schopnosť pretaviť jednotlivé aspekty reality do filmu a to aj s obmedzenými technickými možnosťami. V jeho filmoch dostávajú príležitosť rôzne materiály. Ak autorovi chýba na dokreslenie situácie dôležitý záber, nahradí ho fotografiou s vlastným komentárom alebo do filmu vkladá fotografie, ktoré sprevádza nediegetický, ale naliehavo znejúci dialóg, aký poznáme z audio učebníc angličtiny. Ten rafinovane a výrazne dokresľuje Suchého pocit osamelosti v novej krajine.
Ako je z predchádzajúcich riadkov jasné, Suchý ako autorský typ režiséra nepotrebuje okolo seba štáb ľudí. Keďže však svoje filmy nakrúcal v priebehu niekoľkých rokov a na dvoch kontinentoch, množstvo materiálu mu dômyselne zostrihal Marek Šulík. Kameru na Slovensku zveril priateľovi-filmárovi Máriovi Homolkovi. Ostatné procesy si riadil sám so svojou ženou Lidkou.
Sága rodu Suchých je v tomto krátkom, no hutnom dielku obsiahnutá naozaj detailne, aj keď do určitej miery podlieha autorskej subjektivizácii. Napriek názvu, ktorý napovedá, že ide o domáce video, stáva sa umelecky pretransformovanou skutočnosťou, do ktorej autor formou videodenníka obetavo vniesol samého seba. Pre režiséra ostáva film okrem iného aj zakonzervovanou spomienkou na rodinu, pre diváka sa stáva dojímavým a možno i dôverne známym príbehom neznámeho človeka. Domáce video, ktoré sa oplatí vidieť!

—
NINA ŠILANOVÁ

Dokumentárna kuracia komédia Zuzy Piussi


zdroj: archív Zuzy Piussi

Kuracia láska
r. Zuzana Piussi, Slovensko, 2010

Mladú režisérku Zuzu Piussi a jej filmy médiá často označujú za kontroverzné. Či už ide o *Babičku*, film, ktorý láme tabu v téme staršia žena – mladý muž, alebo *Kolibu* snažiacu sa odhaliť pravdu okolo rozkradnutia slovenských filmových ateliérov, *Anjeli plačú* o homosexuáloch, stretajú sa jej filmy mnohokrát s rozpačitým prijatím.
Film *Kuracia láska* (The Great Chicken Wings Hunt) je komédiou, ktorá sa na prvý pohľad vymyká zo Zuzinho repertoáru spoločensko- kritických tém. „*Nemám rada cestopisy a filmy o varení, napriek tomu sa mi nepodarilo tomuto žánru vyhnúť,*“ hovorí Zuza v úvode filmu.
Kuracia láska sleduje mladého reportéra Matta, ktorý sa vzdá svojej kariéry v spravodajskej agentúre Reuters na Slovensku, aby sa vydal na cestu hľadania najlepšieho kuracieho krídelka na svete. Matt je Američan a jeho obľúbeným jedlom sú tzv. Buffalo wings – kuracie krídelká s pikantnou omáčkou. Svoju lásku, ktorú chová od detstva k tomuto jedlu naplní vytvorením netradičného gastronomického projektu. Dáva dohromady tím nadšencov, získa sponzora, presvedčí svoju českú priateľku a vydávajú sa do Ameriky spolu s autorkou *Kuracej lásky* Zuzou Piussi ochutnávať, komentovať, kvalifikovať toto mäsko so štipľavou omáčkou.
Kým sa Mattovi podarí nájsť najlepšie krídelko, Zuza napĺňa svoj film absurdnými situáciami, vychádzajúcimi z podstaty samotného projektu: portrétmi vybraných rôznorodých charakterov tejto nevšednej skupinky a humorom. S ľahkosťou balansuje na hranici výsmechu z americkej kultúry showmanov, primitívnej zábavy, konzumu a výsmechu našej kultúre chladných tvárí, nudnej všednosti a vážneho pátosu.
Žánrovo je film neohraničený, môžete ho poňať aj ako kulinársky cestopis (ako ho režisérka predstavuje v úvode), je skupinovým portrétom, filmom o filme (výsledkom Mattovho projektu je tiež film o najlepšom kuracom krídelku), ale najmä komédiou. Autorský komentár nahovorený Zuziným legendárnym špecifickým hlasom pridáva filmu na irónii, komentuje svojským flegmatickým spôsobom a otvára priestor pretlmočeniu subjektívneho pohľadu tvorcov na dianie okolo nich.
Z celého filmu jednoznačne plynie jemný tón výsmechu. Či je to výsmech americkej kultúre, slovenskej, výsmech zo samotných protagonistov, z filmového diváka, výsmech z dokumentárneho filmu ako takého, celého audiovizuálneho prostredia na Slovensku, alebo všetko dohromady, ponechám na vás. V nálade tohto filmu si však nemôžem odpustiť s úškrnom na tvári otázku, koľko kuracích krídeliek sa dá zjesť za dotáciu z Audiovizuálneho fondu na tento film? Vyberte si sami z ponuky náznakov, ktoré autorka vo filme predostiera. Jedno je isté: ide o čerstvý závan pikantnej zábavy v mori dokumentárnej kinematografie, ktorá rieši ťažké sociálne témy.
Kuracia láska je komédiou o svete, kde kuracie krídelká dávajú ľuďom väčší zmysel ako spravodajstvo, zábava ako príchod vlastného dieťaťa na svet a kde dostatočnou motiváciou pre manželstvo je happy-end vo filme.
Premiéru filmu sa Zuza Piussi rozhodla uskutočniť na portáli www.sme.sk a film necháva následne voľne k dispozícii na stiahnutie z internetu. Stala sa tak priekopníčkou tohto druhu premiér na Slovensku. Režisérka sa nechala inšpirovať uvedením Godardovho Film Socialisme na webe. „*Keď urobí človek film, malo by ho vidieť čo najviac divákov*“, hovorí Zuza a sprístupňuje tým svoj film širokej verejnosti. Kino-premiéra sa koná 6. apríla v multifunkčnom centre súčasnej kultúry A4 – nultý priestor v Bratislave.

—
TEREZA KRIŽKOVÁ
(študentka dokumentárnej tvorby na FTF VŠMU)

Biela mapa Nesvadbova

Nesvadbov
r. Erika Hníková, Česko / Slovensko, 2010
V slovenských kinách od 31. marca (prináša: ASFK)

Po úspechu Škopovej anekdotickej „dokumentúry“ *Osadné* stavila česká dokumentaristka Erika Hníková na rovnakú kartu: nakrútila pôvabnú pseudoexotickú pohľadnicu zo Zemplínskych Hámrov. Podobne ako *Osadné*, aj *Nesvadbovo* je v podstate postavené na anekdote, na vtipe („Ide starosta, pop a karikaturista do Bruselu...“ či „...agilný starosta chcel zvýšiť pôrodnosť v obci...“) a ťaží v prvom rade zo svojského hlavného protagonistu a jeho nápadu, a tiež z pozorovania špecifík východoslovenského vkusu a nevkusu. No kým v prípade *Osadného* som sa vedela tešiť aspoň z formálnej dotiahnutosti, ktorou kontrastovalo s dramaturgicky kostrbatými *Inými svetmi*, Hníkovej *Nesvadbovo*, hoci využíva veľmi podobné výrazové prostriedky či dokonca zábery, ma iba sklamalo. Zdalo sa mi totiž viac zlomyseľné než zábavné.
Už z filmov *Ženy pro měny* (2004) a *Stretneme sa v Eurocampe* (2005) je zrejmé, že Erika Hníková je bystrá mladá bytosť s citom pre tému, kompozíciu i detail. Po *Nesvadbove* je zrejmé aj to, že má mimoriadny cit pre publikum. Vie, že sa rado baví i to, že ľahšie odpustí povrchnosť, než dramaturgické chyby. Vie, že festivalové publikum či publikum dokumentárnych filmov je pomerne vzdelané a bude vedieť oceniť očividnú príbuznosť *Nesvadbova* s formanovskou poetikou trápnosti. Takisto vie, že publikum má rado exotov a prepracovanú mizanscénu. A tak namiesto sociologicky orientovaného dokumentárneho filmu, aký by sme mohli vzhľadom na tému očakávať, uvidia diváci autorsky poňatú, takmer etnografickú reportáž o dohadzovačskom nápade a postsocialistických reziduách v myslení istého slovenského starostu, ktorého trápia nezadaní tridsiatnici v jeho obci. Nejde teda o mapovanie fenoménu *singles* v rurálnom prostredí, ako hlásajú niektoré recenzie, ale o záznam organizovania a priebehu jednej nevydarenej „zoznamovacej párty“ usporiadanej obecným úradom v malej východoslovenskej obci.
Čo sa *Nesvadbovo* vlastne usiluje zachytiť? Ponúka nám upratanú, naleštenú dedinku s čerstvo omietnutými domami, s interiérmi plnými svätých obrázkov obrastených potosovcom, gýčovitú starosvetskosť, ktorá zdanlivo poukazuje, ak nie na hojnosť, tak aspoň na dostatok. A v prvom rade ponúka obraz akčného starostu, ktorému budúcnosť obce leží na srdci, hoci jazdí na aute s bratislavskou ŠPZ (nedozvieme sa, prečo).
Už menej detailný a presný je portrét pomerne plachých, spoločensky nie práve zdatných nezadaných tridsiatnikov, na ktorých Hníková ilustruje , aké „typy“ sa v Hámroch neženia a nevydávajú. Dokonca sa zdá, že Hníkovú títo mladí ľudia vlastne ani nezaujímajú, nesnaží sa k nim priblížiť a možno im ani nedovolí otvoriť sa. Najvypuklejšie to vidieť na prípade Moniky: ak ju sníma osamote, tak sa s ňou takmer alebo vôbec nerozpráva, prípadne filmový rozhovor scudzuje, ochladzuje prostredníctvom „svedka“, tretej osoby (matky a potom kaderníčky).
Do filmu sa tým dostávajú predovšetkým atrakcie, kuriozitky, vizuálne či naratívne vďačné motívy. Všetko to, čo v rámci témy vnímam ako naliehavé, ostáva mimo záberu. Sociologická, ale aj sociálna perspektíva vypovedania je tým značne skreslená. Hníková síce v úvodnom titulku uvádza, že starosta výrazne znížil v dedine nezamestnanosť, no nestará sa o to, aká je v skutočnosti životná úroveň Hámrovčanov. Neinformuje nás o vekovej štruktúre obyvateľstva, o migrácii mladých do väčších miest či naopak o nemožnosti z rodnej dediny z finančných dôvodov odísť a usadiť sa inde – skrátka, rezignuje na pomerne zložité faktory, ktoré fenomén singles na dedinách zvyčajne sprevádzajú. Sociálna realita do filmu preniká náhodne, akoby mimochodom: Hníková nám ukazuje upratané a načačkané domácnosti a v rámci toho sa do záberu dostane zdanlivo nepodstatná informácia, že Monika spáva v jednej izbe s matkou, aby ušetrili a nemuseli kúriť v celom byte.
Oveľa viac, než na *single* protagonistov sa Hníková sústredí na prejavy starostu cez miestny rozhlas, na výjavy z krčmy (záhadne vybavenej rozhlasovým amplión-nom), na tvrdohlavé sledovanie starostovej asistentky, ktorá osobne robí nábor na obecný zoznamovací večierok a potom na jeho útrpný priebeh a rozriedené finále. Nejde o singles, ide o starostu – ako to naznačuje aj anglický názov filmu. A ešte o obecný „bál“.
Keby Hníková nakrútila hraný film, tak ako Forman, mohlo by v sebe zobrazenie starostovho snaženia niesť symbolický význam alebo byť paradoxne dokumentárnejšie, než samotné *Nesvadbovo*. Mohla by z neho byť absurdita povýšená na alegóriu. Hníkovej *Nesvadbovo* však nijakou alegóriou nie je. Dokonca sa nestáva ani symbolom: je to jednotlivosť ohraničená sama sebou, bez presahu. Nie je ani príznakom doby, je záznamom jedného nápadu, vopred odsúdeného na neúspech.
Z takejto perspektívy *Nesvadbovo* pôsobí ako mydlová bublina: svet sa v ňom odráža ako v krivom zrkadle, hrá dúhovými odleskami, no vo vnútri je vzduch.

—
MÁRIA FERENČUHOVÁ

Fotografie z nakrúcania filmu *Polčas*.

Európa je a bude divná.

Hovorí si **Kevin Absolón** (KA) a stretnúť sa s ním je dosť komplikovaná vec, preto akúkoľvek správu o jeho živote považujem za malé Vianoce. Jeho zatiaľ jediný film sa objavil na jednom z premietaní krátkych filmov v FK 35mm na VŠMU, v rámci projektu *Najprv čekuj, potom fakuj*. Kto priniesol film, mohol ho pustiť a dostať spätnú väzbu od ostatných tvorcov-divákov.

Kevin Absolón vyrastal v pohraničnej Bratislave. Po nedokončenom štúdiu histórie 20. storočia, kde sa špecializoval na obdobie studenej vojny, sa začal amatérsky venovať filmu. V roku 2006 vypustil svoj jediný film *Polčas*. Kvôli jeho voľnému pokračovaniu opustil Slovensko a momentálne pôsobí v Európe, bez žiadnej špecifikácie zamestnania.
Polčas – jednoduchý, ale vizuálne a kvalitne rozbitý dokument o zabudnutej speváčke Emily, krátkodobej senzácii 90. rokov, bol medzi lepšími či horšími filmami ako päsť na oko.[1] KA sa netajil tým, že to je čisto amatérska práca, keďže sa filmu nikdy nevenoval profesionálne. Zaujala nás ale téma dozvukov studenej vojny, podaná cez produkt popovej speváčky.
Na diskusiu už KA nezostal, nechal po sebe iba napálené DVD, na ktorom bol fixkou napísaný jeho email. Na ďalšie premietanie „Najprv čekuj, potom fakuj" už neprišiel, vraj ďalšie filmy už nemá. Až o rok napísal, že cestuje po Európe a robí na ďalšom. Film zatiaľ nikde, ale KA aspoň súhlasil s rozhovorm cez g-talk. Takže v súvislosti s ďalším článkom tohto Suterénu: Aký je osud účastníka verejných premietaní autorských filmov?

HLUK: Čo ťa inšpirovalo natočiť film o Emily?
KA: Robil som na polovičný úväzok pre Ústav pamäti národa. Práve tam točili dokument o politických väzňoch. Skenoval som im fotky a dokumenty a občas bolo treba vybehnúť aj do iných archívov v Bratislave, kde bolo dosť nepotriedených vecí. Tam som našiel promo materiály ku speváčke Emily. Ich to nezaujímalo a napadlo ma, že by som to mohol spracovať sám.
HLUK: Dovtedy si sa filmu nevenoval?
KA: Nie. Ale „odkukal" som niečo od tohto kameramana. Dosť veľa mi za pochodu vysvetlili, keď videli, že som sa do toho pustil. Vraj sa už nemohli pozerať, ako mi to nejde.
HLUK: Prečo práve Emily?
KA: Ona sa volá Emily iba v tom filme. Išlo mi o model ikony. Ako ju ľudia „žerú" a že už nejde iba o hudbu. A hlavne tie desné detaily, ktoré jej pôsobenie vytvorilo. Takých bolo v 90. rokoch ročne niekoľko. Začne to ako článok v teenagerskom časopise a končí to záchranármi, ako vyberajú z tlačenice pred pódiom udupané telá. Tu nemáš veľmi na výber. Klaňanie sa davu nejakému dobre odpromovanému mechanizmu je podľa mňa dosť silná téma a nechcem ju ilustrovať na konkrétnom príklade. Preto som zmenil niektoré mená a aj preto, že 90. roky neboli až tak dávno, tak aby sa nikto neurazil. A je to tak aj univerzálnejšie.
HLUK: A čo tvoj ďalší film?
KA: Samozrejme som vycestoval za Emily na „západ", lebo som chcel v téme pokračovať. Zistil som, že ten kontext v ktorom vznikla, je oveľa silnejší, ako ona sama. Tak vznikla idea obrovského mesta, z ktorého sa nedá odísť, lebo reklamy a televízia ťa držia na jednom mieste. O tom je vlastne pokračovanie prvého filmu o Emily. Alebo takto: film *Polčas* je epilóg k filmu *Útek*.
HLUK: A kde práve si? Z čoho tam žiješ?
KA: Niekde v Európe. Fungujem ako gastarbeiter, lebo na jednom mieste vydržím sotva pol roka. Ale z okna práve vidím prístav a naberám natočené videá na disk.
HLUK: Nežiadal si o grant, nehľadáš sponzorov… Prečo sa držíš tak veľmi stranou?
KA: Nedržím sa stranou. Len nedávam o sebe veľmi vedieť a vyhovuje mi to. Nemám rád papierovačky, čakanie na peniaze, rozpočty a podobné veci. Aj tak by som nič nedodržal, preto radšej idem sám za seba, za svoje peniaze. Okrem toho sa dosť často presúvam z miesta na miesto a stačí mi objavovať nové prostredia, kde si vždy niečo natočím a to zaberá dosť času.
HLUK: Podľa akého kľúča zbieraš materiál?
KA: Intuícia. Vidím niečo, čo mi sadne do témy, tak si to natočím. Naklepal som raz niečo ako scenár a teraz hľadám zábery a situácie, ktoré sa do toho hodia. Nejaký profesionálny štáb si nemôžem dovoliť, lebo mne všetko trvá strašne dlho.
HLUK: Takže točíš do šuplíka.
KA: Hej. To je dobré. Točím do šuplíka, haha. Asi už tri roky.
HLUK: Aký je tvoj prístup k filmu?
KA: No v prvom rade nerád točím filmy, aby spĺňali nejaké kritériá. Viac sa mi páči označenie video. Lebo to, čo zbieram, sú videá a iba ich spájam tak, aby sadli do toho, čo potrebujem. Samozrejme, používam filmové postupy, ale necítim sa ako režisér. Výsledok si predstavujem ako kolekciu záberov a natočených situácií, ktoré by mali dokopy podať správu o stave Európy.
HLUK: A čo technická kvalita?
KA: Mám takú malú nenápadnú kameru, na ktorú môžem točiť bez toho, aby som na seba upozornil. Zistil som, že film o mediálnej recyklácii musím niekedy točiť aj bez povolenia. Preto menším mená, názvy, lokácie, a preto radšej dopredu nedávam nič von. Okrem toho je u mňa úplne jedno, či točím na film, canon, alebo na mobil. Mne ide o to, čo zachytím, nie v akej kvalite. A že si ľudia zvykli na ten kvalitný obraz a perfektný zvuk, s tým už nič neurobím. Začal som videami nízkej kvality, tak nimi aj pokračujem. A strihať môžeš aj v programoch, ktoré sú zadarmo. To je super, že film si môže dnes urobiť naozaj každý, kto chce.
HLUK: Má to niečo spoločné s virálnym videom?
KA: Asi áno. Ja tým viralom ale celkom nerozumiem. Chvíľu som to sledoval a narazil som na celkom zaujímavé veci. Stále ale nerozumiem, načo je to dobré. Pozrieš si nejakých pár sekúnd a nič ti to nedá. Pritom ten systém má v sebe dosť veľkú silu. Je nepredvídateľný, nedá sa dopredu nastaviť alebo navrhnúť. Stretol som dosť „snažílkov", ktorí sa pokúšali urobiť viral, ale pohoreli. Podarilo sa mi to v Nemecku, keď asi mesiac jeden internetový portál robil citácie jedného môjho „skejťackého" videa, ale potom sa mi už nič také nepodarilo zopakovať. Bola to náhoda a už som sa k tomu nevracal. Asi som mal iba šťastie.
HLUK: Dosť často sa vyjadruješ k reklame.
KA: Zistil som, že reklama je jedna z hlavných tém celého filmu. Reklama a jej vplyv na ľudí. Nemyslím teraz reklamu, čo chodí v televízii, ale reklamu ako pomer pravdy a dezinformácie. A hlavne to, ako sa šíri, skoro ako nejaký organizmus. Takže moje mesto, ktoré môže byť kdekoľvek v Európe je plné reklamy. Okrem reklamy tam je veľa antén, diaľníc a prázdnych chodieb. To sú veci, čo sa mi páčia a nejako mi to tam sedí. Vlastne z Európy poznám najlepšie antény a diaľnice.
HLUK: V čom ťa Európa tak fascinuje?
KA: V tom, že je nás tu na malom priestore strašne veľa národov. Historicky sme medzi sebou buď zápasili, alebo sa „bratali", hádali sa kto je viac, a tak podobne. Však Európa má na svedomí dve svetové vojny – všetko kvôli tomu, že sme natlačení jeden na druhom.
No a úplný extrém bola studená vojna. To bolo ako šachová partia, ktorú hrajú dvaja „dementi". Rozdelíš zopár štátov na čiernych a bielych a tváriš sa, že všetko je v poriadku, pritom obidve strany posielajú agentov na druhú stranu. Ako v materskej škôlke. Európa sa tvári, že to je minulosť, ale stále cítiš, že si z ostblocku.
HLUK: A zjednotenie Európy?
KA: Ak myslíš Európsku úniu, to je iba ďalšie štádium. Teraz sa tvárime, ako konečne spojený kontinent a blabla, ale stále je to to isté pieskovisko, kde sa všetci iba tvária, že budú mať formičky spolu. Ja Európe veľmi neverím. Akože veľa vecí sa zlepšilo, aspoň čo sa týka nejakej spolupráce a komunikácie. Ale už aj to začína byť prehnané. Európa je a bude divná. Na druhú stranu sa o tom dajú točiť zaujímavé filmy.
HLUK: Takže o čom bude *Útek*, keď bude hotový?
KA: O Európe, o tom, v akom chaose sa nachádza. O nude vo všeobecnosti a rozmanitosti v detailoch. Ale ešte sa to môže zmeniť. Aspoň zatiaľ to tak vyzerá. Možno, keď bude fakt hotový, tak bude o niečom inom. Však to aj začalo krátkym dokumentom o Emily, ktorý nabral iné rozmery.
HLUK: Ako chceš *Útek* distribuovať?
KA: To, že do kín nepôjde, s tým som sa už zmieril. Charakter Úteku je skôr taký, že ten film si musí nájsť cestu k divákovi sám. Najradšej by som bol, keby si ho ľudia stiahli a poslali potom ďalej. Moja snaha spropagovať ho bude asi minimálna. Úspech a peniaze z toho aj tak netrčia. Pokúsim sa ho otitulkovať do čo najviac jazykov a asi to skončí tak, že budem rozdávať napálené DVD-čka. Alebo to vidím na filmové kluby a malé filmové festivaly. To sa ma ale opýtaj, až keď budem hotový.
HLUK: Má to nejaký význam, točiť tri roky film a potom ho nikto neuvidí?
KA: Vždy sa niekto nájde. Ale keď chceš, tak sa posnažím. Možno si kvôli tomu urobím aj facebook alebo čo bude vtedy aktuálne.
HLUK: Tešíme sa.
KA: Ja nie. Asi budem dosť zlý užívateľ.
HLUK: Nemyslel som facebook, ale film.
KA: Aha. No tak to sa teším aj ja.

—
HLUK

1 Keďže sa Kevin Absolón stal medzičasom čestným členom Pacientária, film *Polčas* je súčasťou DVD prílohy tohoto Kinečka.

Freundschaft autorskej kinematografie

Zbúchať film v amatérskych podmienkach sa môže zdať slobodnejšie, hravejšie a spontánnejšie, ako zápasiť s producentom či s filmovým štúdiom, ale nakoniec sú s tým aj tak iba starosti. Je nakrúcanie po víkendoch a strihanie po večeroch (a vice versa) práca pre nadšencov alebo bláznov?

Našťastie, takí stále existujú a nástupom stále lacnejších technológií a pohodlnejších možností distribúcie sa tento živočíšny druh úspešne rozmnožuje. Dokonca dospel do takého štádia, že sa začína organizovať a naviac je schopný vytvárať akési malé formy produkčných spoločností.

„Indie film co-op“ (voľne preložené ako spolupráca nezávislých filmárov) je forma združovania amatérov a financovania ich filmov. Nie je nijako licencovaná, ani nijako centralizovaná, ide v prvom rade o myšlienku, ako vytvoriť priestor pre vznik filmov. Kinečku sa podarilo vyspovedať **Vasca Monteira**, ktorý bol členom hneď dvoch takýchto organizácií a hneď na dvoch kontinentoch, teda jedinečná šanca dozvedieť sa niečo viac o fungovaní co-opu v San Franciscu a trochu menej o tom v Portugalsku.

HLUK: Čo je to vlastne film co-op?
VM: V podstate to nie je nič viac, ako zoskupenie ľudí, ktorí chcú robiť filmy, čo im umožňuje hľadať prostriedky, ako tieto filmy nakrútiť. Ľudí je veľa, podaktorí majú skúsenosti, niektorí nemajú, ale keď sa spoja, tak môžu nakrúcať.
HLUK: Ako taký co-op funguje?
VM: Tak Scary Cow v San Franciscu bol iný ako Polvo Criativo v Portugalsku. Kým Polvo Criativo bolo dosť neformálne, Scarry Cow fungovalo oveľa lepšie a podľa mňa to je skutočná platforma pre nakrúcanie filmov.
Scarry Cow fungovalo asi takto: Musíš sa stať členom, mesačne platíš 50 $ a každé tri mesiace je stretnutie, kde sa rozhoduje a hlasuje, ako má organizácia fungovať. Najdôležitejšie je, že môžeš mať pitching svojho projektu. Potom musíš zaujať iných členov a takto si dáš dokopy štáb a techniku, ktorú potrebuješ na svoj film.
HLUK: Jedná sa o bežný pitching systém?
VM: Nie. Lebo iba zopár filmov dostane peniaze. Každé tri mesiace je aj premietanie, kde sa púšťajú filmy nakrútené ideálne za tie tri mesiace. Každý člen hlasuje za svoj obľúbený a dva alebo tri víťazné filmy dostanú peniaze na ďalší projekt. Za každý film je zodpovedný jeden človek (nie nutne režisér) a práve on dostane peniaze, ak teda jeho film vyhrá. Tie peniaze potom môžeš využiť kedykoľvek. Väčšinou to je niekoľko tisíc dolárov.
HLUK: Takže, keď chceš dostať peniaze na film, musíš najprv jeden urobiť?
VM: Áno. A aj ten prvý musí byť urobený cez co-op, takže nikdy nedostaneš peniaze na prvý film. To je dobré preto, aby bolo vidieť, že máš nejaké skúsenosti a tie filmy naozaj chceš robiť. Ide vlastne o myšlienku toho celého. Sú rôzne kritériá pre podporené a nepodporené filmy. Nepodporené napríklad nesmú byť dlhšie ako 10 minút. To preto, aby neboli zlé filmy útrpne dlhé. A tie podporené bývajú spravidla oveľa lepšie, lebo je v nich zainteresovaných viac ľudí, čo si na svojej práci dajú záležať.
HLUK: Aké sú výhody networkingu?
VM: Tak momentálne má Scarry Cow 150 členov a tí stále pribúdajú. Takže máš veľkú možnosť nájsť presne takých ľudí, akých potrebuješ pre svoj projekt. A na tých môžu robiť iba členovia – to preto, aby komerčné projekty nemohli zneužívať co-op systém. Preto ti nezostáva nič iné, ako tých ľudí hľadať.
HLUK: A ak by som chcel využiť tento systém na zháňanie kontaktov pre komerčné účely?
VM: Určite to nie je vstupná brána do filmového biznisu. Môžeš tam nájsť zopár ľudí, ktorí sú vo filmovom priemysle, ale takých je medzi členmi iba niekoľko. To je však premenlivé, lebo tu v Portugalsku je to naopak a na stretnutí portugalského co-opu si mohol v pohode zohnať kontakty na profesionálnych filmárov. Na druhej strane to plnilo skôr socializačnú funkciu, bolo to viac otvorené, aj keď veľa projektov sa takto nedokončilo. Kým v Portugalsku to bolo veľmi otvorené, nevytvorila sa taká silná komunita, ako v Scarry Cow, odkiaľ vyšlo každé tri mesiace asi 15 filmov.

HLUK: Sú tieto indie film co-op nejako prepojené?
VM: Neviem, že by boli. Napríklad Scarry Cow malo nejaké napojenie na iné co-opy v Kalifornii, ale aj to bolo veľmi obmedzené a pre členov prakticky bezvýznamné. Ono to ani netreba, lebo filmy chceš robiť s ľuďmi vo svojom okolí a nie s niekým, kto je od teba vzdialený 1000 kilometrov. Ale myšlienka je všade rovnaká: vytvoriť platformu pre ľudí, ktorí chcú spolu robiť filmy a nájsť miesto, kde ich premietať.
HLUK: Ako je to s premietaniami? Sú verejné?
VM: Sú verejné, dokonca sa na ne predávajú lístky. Co-op si prenajme kinosálu a celý deň premieta filmy. Ja som bol na jednom, čo trvalo 6 hodín a „premlelo“ sa tam asi 150 ľudí. Tie posledné premietania dokonca museli presunúť do väčších kín ako je Castro – asi najkrajšie a najtypickejšie sanfranciské kino. Tržba a naše členské príspevky väčšinou idú na prenájom týchto kín.
HLUK: Iba sa tam premieta, alebo sa deje niečo viac? Napríklad prednášky, prezentácie…
VM: Je tam hlasovanie a vyhlásenie víťazných filmov. A samozrejme after party. Pitching býva až týždeň po premietaní, takže ak tvoj film dostal peniaze, môžeš ho rovno odprezentovať. Bežne sa stáva, že ľudia, ktorí vyhrali financovanie, si radšej počkajú a premyslia si ďalší projekt.
HLUK: Ako je to s distribúciou? Sú filmy nejako ďalej promované?
VM: Nie a to je škoda. Scarry Cow ich zavesí na svoju stránku a na vimeo, ale to je všetko. Ak chceš, aby sa film dostal aj niekam ďalej, tak si to musíš vybaviť sám. Väčšina sa sústredí na to jedno premietanie. Sú však aj takí, čo si to ďalej distribuujú. Okrem toho Scarry Cow vydáva DVD, ktoré si môžeš kúpiť na premietaniach. Ale v Portugalsku s týmito filmami cestujú po celej krajine.
HLUK: Ako je to s právami podporených filmov?
VM: Ľudia, ktorí filmy nakrútia, majú kompletné vlastnícke práva. Jediné, na čom Scarry Cow trvá, je byť v titulkoch filmu. Znamená to aj, že keď sa film dostane do problémov, Scarry Cow ho nepodporí. Napríklad, keď ťa žaluje Disney, že si dal do filmu Mickey Mousa bez povolenia.
HLUK: Organizujú indie co-op aj nejaké workshopy?
VM: Workshopy občas bývajú, hoci v Scarry Cow nejako nefungovali. Co-op ich robí pre svojich členov, aby sa zvýšila kvalita filmov. Väčšinou pozvú niekoho z vonka, aby urobil prednášku, ale aj samotní členovia niekedy urobia workshop. Tie však boli problematické, ťažko sa usmerňovali. No a tie s profesionálmi boli dosť drahé, lebo sa na ne neprihlasovalo veľa ľudí. Najpopulárnejší bol asi ten o pitchingu, ktorý býva vždy pár dní pred pitchingom samotným. No boli aj lekcie strihania, svietenia, herectva a podobne…
HLUK: Aký je medzi členmi pomer profesionálov, študentov filmových škôl a amatérov?
VM: Väčšinou sú to amatéri. Sú tam ľudia, čo majú ambície dostať sa vyššie, ale podarí sa to iba niekoľkým.

… a čo to všetko znamená? Asi to, že kto si svoje premietanie filmov nezorganizuje, ten žiadne nemá. Preto Suterén volá do zbrane tých, čo by radi verejne premietli svoje domáce filmové počiny a nemajú kde. Kinečko to ale myslí naozaj vážne a vyzýva všetkých, čo majú chuť vidieť nielen svoje filmy na prvom májovom kinečko-behu v Bratislavskej galérii HotDock. Stačí sa ozvať na hotline kinecko@kinecko.com, kde sa dozviete, ako môže vyzerať cesta vášho filmu na strieborné plátno.

Pre inšpiráciu, ako sa (ne)zahrávať s filmom, je tu aprílový rebríček.

—
HLUK

TOP 6 FILMOV O NAKRÚCANÍ FILMOV

6

LIVING IN OBLIVION
(Tom DiCillo, 1995)
Jediné, čo chcel, je natočiť si svoj nezávislý filmík. Nemá však peniaze, a tak ho zliepa, ako sa dá. Okrem toho, že obsadiť svoju mamu do filmu nie je dobrý nápad, je táto tragikomédia aj dôkazom, kto s kým a v akom poradí v štábe spáva.

5

BOWFINGER
(Frank Oz, 1999)
„Natvrdlý“ režisér konečne našiel scenár snov – vybrzdené scifíčko. Producent chce, aby v tomto vybrzdenom scifíčku hrala najviac „hot“ akčná superstar Hollywoodu, ktorá ale odmietne. Preto sa rozhodne „hot“ nešťastníka točiť tajne a doplniť to skromnou tvorbou svojho štábu plného ilegálnych prisťahovalcov.

4

DANGEROUS DAYS: MAKING BLADE RUNNER
(Charles de Lauzirika, 2007)
Aj keď jediný dokument v tomto zozname do bodky vysvetľuje ako na to od začiatku až do konca, jedno pozretie tejto tri a pol hodinovej prednášky funguje ako základné vzdelanie pre každú profesiu vo filme. Zároveň aj dôvod, prečo je rebríček top 6 a nie top 5.

3

AMERICAN MOVIE: MAKING OF NORTHWESTERN
(Chris Smith, 1999)
Loser z Loseroviec obetuje všetko zo svojho biedneho života, len aby natočil svoj vytúžený film, (ktorý s ním mimochodom rodina a kamaráti postupne odmietajú robiť). Zvíťazí neuróza a alkoholizmus nad ideálmi a klišé horrorového amatérskeho filmu?

2

ED WOOD
(Tim Burton, 1994)
Keby Eddie vedel, že film o jeho úporných snahách naplniť svoje režisérske vízie plné handrových chobotníc a papundeklových vesmírnych lodiach bude mať väčší rozpočet a úspech, ako celá jeho produkcia, určite by si kúpil o jeden angorák naviac. Rozhodne najlákavejšie varovanie pred vydaním sa na režisérsku kariéru.

1

TRHÁK
(Zdeněk Podskalský, 1980)
Aj keď ide o komédiu, všetok humor stranou. Toto nesmrteľné dielo je biblia každého filmára, lebo ešte nikomu sa nepodarilo tak dokonale vystihnúť nepríčetnosť filmového štábu, ktorý začína veľkorysým rozpočtom a končí na prvú dobrú. A naviac je to aj muzikál.

Daito Manabe: Face Visualizer: Instrument and Copy, foto: Jonathan Gröger

transmediale.11

Jedným z najväčších európskych podujatí v oblasti digitálneho umenia, sieťovej kultúry, technológií a hlavne nových a aj tých úplne najnovších médií je berlínske transmediale. Spolu s početnou „československou výpravou“ fanúšikov takéhoto druhu umenia som navštívila transmediale.11 na začiatku februára. Keďže mi novinárska akreditácia v mene Kinečka ušetrila značné prostriedky na vstupnom a festival samozrejme ponúkal množstvo podnetov, rada by som sa s vami podelila o svoje dojmy.

Na začiatok niekoľko faktov pre orientáciu. História transmediale siaha do roku 1988, kedy vznikol VideoFilmFest ako bočný projekt Berlinale. Cieľom bolo ponúknuť priestor pre prezentáciu mediálnych foriem, ktoré neboli bežne akceptované na festivaloch formátu Berlinale. V rokoch 1997/98 sa zmenil názov na „transmediale“, čo malo reflektovať narastajúci podiel rôznych multi-mediálnych projektov zastúpených na festivale. V roku 1999 vznikol paralelný projekt club transmediale (CTM), ktorý sa venoval elektronickej hudbe a klubovej kultúre, organizovaný nezávislým kurátorským tímom. Od roku 2001 sa transmediale koná v reprezentatívnych priestoroch „Haus der Kulture der Welt“ (HKW). Okrem názvu transmediale, písaného vždy s malým písmenom na začiatku (nie, neboli to preklepy), nesie podnázov „festival umenia a digitálnej kultúry“. Téma transmediale.11 znela veľmi populárne – RESPONSE: ABILITY. Toľko povinný informačný balíček, viac si vyhľadajte sami na stránkach podujatia.[1] Ja by som teraz prešla k mojim zážitkom z tohto ročníka festivalu.

Začnem trochu negatívne. Najväčším „polenom“ pod nohy (nielen) cezpolnému návštevníkovi bola veľká programová konkurencia transmediale v HKW a klubu transmediale, ktorý sa konal na niekoľkých miestach po celom berlínskom Kreuzbergu.[2] Pokiaľ ste nemali auto a potrebujete chvíľu na orientáciu v teréne veľkomesta, nevyhnutne vás musela prepadnúť frustrácia z toho, že vlastne nič nestihnete. Ak ste si chceli vypočuť napríklad vynikajúcu prednášku priekopníka elektronickej hudby Mortona Subotnicka v rámci denného programu CTM, nevyhnutne vám ušlo hneď niekoľko blokov prednášok alebo workshopov v HKW. Podobný problém nastal aj pri výbere nočného programu CTM, ktorý kedysi býval situovaný na jedno miesto. Neoficiálne zdroje tvrdia niečo o organizačnom „rozbrataní“ transmediale a CTM. Odniesol si to samozrejme divák.

Ale späť k samotnému transmediale. Téma RESPONSE:ABILITY mi nevyhnutne pripomínala tisíc ďalších podobných tém, expozícií a prehliadok produktov súčasnej audiovizuálnej kultúry, ktoré sú súčasťou dnešného všeobímajúceho a obvykle nič nehovoriaceho kurátorského newspeaku.[3] V úvode katalógu organizátori volali po akcii a aktivite v dnešnom digitálnom veku a hlásali jednotu bytia nažive a bytia online. Hlavnou teoretickou autoritou, na ktorú odkazoval text v úvode aj niektoré cykly prednášok, bol Marshall McLuhan. Kvalita diel prezentovaných na transmediale kolísala od spektáklov až po skutočne bystré diela, ku ktorým ste sa však museli prehrýzať cez rafinované, zahmlievajúce sprievodné texty. Vo foyer HKW, v špeciálne vybudovaných malých poslucháčských kójach, sa konali rôzne prednášky a workshopy, ako napríklad feministický DIY workshop alebo workshop „zombíckych médií“. Okolo bolo rozmiestenných niekoľko interaktívnych inštalácií alebo prezentačných staníc diel. Tu ste mohli nájsť napríklad priestorovo-zvukovú skulptúru[4] alebo „pamätník virtuálneho pamätníka“, prezentáciu dnes už neexistujúcej stránky, ktorá slúžila na páchanie samovrážd Facebook-ových kont.[5] V hlavnej sále auditória prebiehali počas dňa ďalšie prednášky a diskusie. Musím sa však priznať, nedokázala som prekonať obrovskú nesúmernosť monumentálneho priestoru auditória a „červích“ prednášajúcich niekde tam ďaleko vpredu dole, a ani na jednej som nevydržala dlhšie ako desať minút. Témami boli predovšetkým identita, virtuálna prítomnosť a online existencia. Ďalším dôležitým bodom transmediale bola výstava HaKaWay (podľa skratky HKW). Prezentované diela, väčšinou procesy viac či menej hacktivistického charakteru, mali rozkrývať súčasné technologické a spoločenské systémy. Opäť diela, ku ktorým ste sa museli dobývať cez absolútne nezrozumiteľné „vysvetľujúce“ texty. Konkrétne spomeniem aspoň jedno z nich. Víťazi transmediale Award, tvorivá skupina The House of Natural Fibre boli ocenení za svoje dielo Intelligent Bacteria – Saccharomyces cerevisiae. Spektakulárna inštalácia, pozostávajúca zo série sklených trubiek a „demižónov“ pracovala s nahrávaním zvukov kvasenia tradičných ovocných vín. Mala poukazovať na problémy s nedokonalým kvasením pri domácej výrobe alkoholu, ktoré je príčinou veľkého počtu otráv v Indonézii. Základom projektu bol rozsiahly výskum procesov kvasenia. Keď som pochopila, že prezentovaná komplikovaná aparatúra je však len jednoduchým zosilnením zvukov, ktoré sa rozliehajú po ktoromkoľvek „vínnom sklípku“ na Južnej Morave, bola som trochu sklamaná. Preštudovala som si aj základné body výskumu a opäť som sa nedozvedela nič nové oproti vedomostiam získaným na stredoškolskej chémii a bežných znalostí z domácnosti, kde každoročne kvasil v komore „ríbezliak“. Možno mi ušiel nejaký zásadný fakt, ale víťazné dielo bolo len divácky atraktívnou inštaláciou, ktorá vlastne nič „nehackla“. Ak malo byť ocenenie venované zaslúžilej sociálno-vzdelávacej práci, potom je všetko v poriadku.

Aby som však nezakončila svoju reportáž príliš negatívne, na záver musím spomenúť dielo, ktoré si ma bezvýhradne získalo. Absolútne komický a absurdný spôsob ako vizualizovať hudbu, predstavil počas svojej večernej performance v Auditóriu japonský umelec Daito Manabe.[6] Čiastočne inšpirovaný Stelarcom si umiestnil na tvár čipy, ktoré mu prenášali elektronické impulzy synchronizované s noisovou hudbou priamo do svalov tváre. Ako „komparz“ si na predstavenie zavolal svojho krajana, umelca Ei Wadu, známeho z hudobných performance v HaKaWay Zone, kde Wada hrával na rozsvietené obrazovky starých televízorov (prosím, nepýtajte sa ma, ako to fungovalo).[7] Výsledok v Auditóriu bol obskúrny a veľkolepý zároveň. Pred viac, než tisícovým publikom v obrovskej hale sedeli za stolíkom dvaja Japonci drobného vzrastu. Ich tváre, premietané na obrovské plátno za ich chrbtom sa postupne sťahovali, mračili, usmievali alebo cerili zuby, podľa toho, ako práve škrípala hudba. Ďalšia skladba bola sprevádzaná aj svetelnými efektami – s ledkami vloženými do úst. Ako počas performance poznamenal Slávo Krekovič, toto by Stredoeurópan nikdy nevymyslel. V každom prípade, veľmi príjemné seba-ironické osvieženie v transmediálnej záplave príliš veľkých slov organizátorov a kurátorov na témy, ktorým možno nie vždy celkom rozumejú.

—
GP

1 www.transmediale.de
2 www.clubtransmediale.de
3 Nezasvätenému divákovi ako ilustrácia toho, o čom hovorím, dobre poslúži môj obľúbený generátor názvov výstav súčasného umenia www.mit.edu/~ruchill/lazycurator.submit.html
4 Ch. Warnow, D. Franke: *Spatial Sound Sculpture*, 2009
5 seppukoo.com
6 Daito Manabe: *Face Visualizer: Instrument and Copy*, 2010
5 Ei Wada: *Braun Tube Jazz Band*, 2009

Poza kino

MULTIPLACE 2011

Súčasne s reportážou z transmediale.11 som sa rozhodla predstaviť v širšom kontexte „našu“ obdobu festivalu umenia nových médií a technológií – Multiplace. Tri rozličné otázky na tri súvisiace témy som položila osobnostiam, okolo ktorých sa v posledných ročníkoch Multiplace najviac sústreďuje: Slávo Krekovič, Barbora Šedivá a Dušan Barok. Otázky vznikli ako výber najzaujímavejších tém niekoľkých priateľských rozhovorov.

Festival

Od 2. do 8. mája sa najmä v dvoch mestách, v Bratislave a v Brne bude odohrávať už desiaty ročník festivalu Multiplace. Podtitul najnovšie znie *Culture and creativity after the digital*. Špecialitou Festivalu Multiplace je jeho paralelná situovanosť na viacerých miestach. Na otázku, ako vznikol takýto decentralizovaný charakter festivalu a ako to vlastne celé začalo, mi podrobne odpovedal hlavný organizátor bratislavského Multiplace-u Slávo Krekovič.

SK: Multiplace vznikol tak, ako mnoho iných projektov u nás – z pocitu, že v našom prostredí po roku 2000 chýba akcia, ktorá by predstavovala aj novšie formy umeleckej tvorby než je, povedzme, tridsať rokov staré video. A tiež sa nám viacerým zdalo, že dianie okolo digitálnej kultúry (od hackerov a VJ-ov cez zástancov open source softvéru až po mediálnych aktivistov a domáckych DIY kutilov) je zaujímavé a dôležité: chceme žiť v prítomnosti a venovať sa tomu, čo sa deje dnes. Mariša Rišková, prevádzkujúca v tom čase galériu a klub Buryzone, teda prišla s nápadom usporiadať prvý Multiplace, vtedy ešte ako akýsi „new media event“ v rámci európskeho projektu New Media Nation. Keďže však na to nebol (a dodnes nie je) veľký rozpočet, bez ktorého sa žiadny poriadny festival v zahraničí nezaobíde, bola zvolená decentralizovaná forma ako z núdze cnosť: každý sa môže zapojiť a zorganizovať svoju „novomediálnu“ akciu. Tak vzniklo hneď od začiatku zdanie veľkého festivalu. Pri štarte bol teda nápad urobiť festival, ktorý by prepojil podobne rozmýšľajúcich ľudí a organizácie predovšetkým na Slovensku, ale postupne sa pole pôsobnosti rozširovalo aj za hranice. Do Multiplace sa zapojili, väčšinou po priateľských linkách mestá ako Káhira, Reykjavík, Krakov, Brno a mnoho ďalších. Pritom to bol a stále je festival, ktorý funguje bez veľkého budgetu – je decentralizovaný a necenzurovaný, čo prináša aj nevýhody v podobe veľmi rôznorodého programu. Zároveň je to však možno jediná forma, akou sa to v našich finančne chudokrvných podmienkach dá vôbec robiť. Postupne sme sa chceli zbaviť aj trochu obmedzujúcej a nepresnej nálepky nových médií, takže chvíľu bola v podtitule festivalu sieťová kultúra: ideou bolo tvorivo a neformálne prepájať jednotlivé miesta, ľudí a mestá.

Projekt

Multiplace je tento rok súčasťou väčšieho európskeho projektu REMAKE – REthinking Media Artworks in C(K)ollaborative Environments. Cieľom je kolaboratívne vytvoriť a prezentovať umelecké diela, ktoré sú rôznym spôsobom inšpirované históriou európskeho mediálneho umenia. V rámci projektu prebiehajú okrem festivalu rôzne workshopy, prednášky a akcie, jedným z výstupov bude aj výstava vo februári 2012 v Dome umenia mesta Brna. Chcela som si vytvoriť konkrétnu predstavu, aké by bolo z pohľadu organizátorov ideálne dielo pre projekt REMAKE. Barbory Šedivej, hlavnej postavy brnianskej centrály, som sa preto opýtala, aký REMAKE by spravila ona, keby mala ľubovoľnú sumu peňazí a mohla pracovať bez akýchkoľvek obmedzení.

BŠ: Keby som mala ľubovolnú sumu peňazí a mohla by som pracovať s čímkoľvek, zobrala by som celý Remake team a zopár obľúbených umelcov na vopred časovo neukončený vedecký výlet za autormi, ktorých v našom projekte nazývame pioniermi mediálneho umenia. Cieľové miesta na mape by vyznačil Dušan, ale určite by nás každý autor poslal na niekoľko ďalších a dosiaľ neznámych miest objaviť nové „staré“, ale hlavne novomediálne diela a ich autorov. Mapa by sa preto stále menila a možno by sme občas šli i do kruhu. Cestovali by sme autobusom na mentálne bio palivo a počas cesty by k nám pristúpilo i niekoľko originálnych existencií. Všetko by sa zapisovalo a dokumetovalo. Za ľubovoľný počet rokov by sme sa vrátili a oslovili ľudí z RIXC z Lotyšska, aby sme spolu remakeovali ich Acoustic Space Research Lab – medzinárodné sympózium soundartistov, rádioaktivistov a rádioastronómov a nanovo prehodnotili možnosti sampľovania sveta, ktorý nás obklopuje. O tom, čo so zvyšnými peniazmi by som dala hlasovať zúčastneným, možno by sa niektorí chceli vrátiť domov.

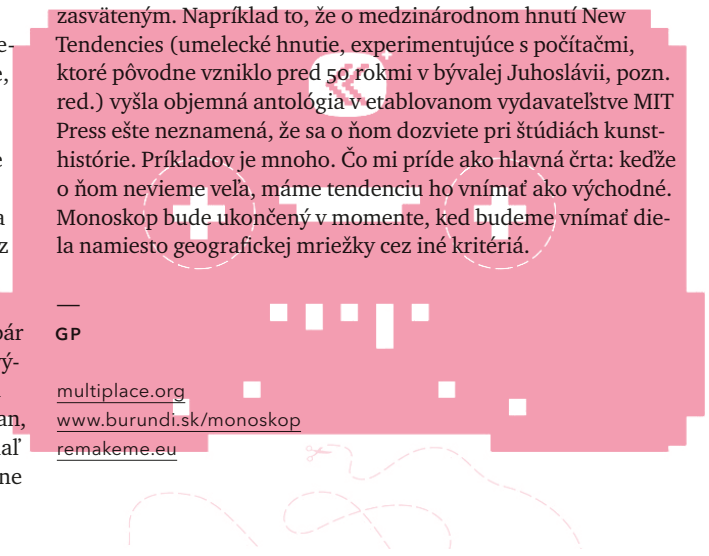
Výskum

Celý projekt REMAKE je založený na rozsiahlom výskume mediálneho umenia v strednej a východnej Európe, ktorý nesie názov Monoskop. V poslednej dobe pochybujem, či naozaj existujú hranice medzi tým „západným“ a „východným“ (nielen) mediálnym umením, a či má dnes ešte význam pozerať sa na jeho dejiny z takejto perspektívy. Dušana Baroka, bádateľa a hlavného iniciátora výskumu, som sa preto opýtala na vlastnosti a črty mediálneho umenia, ktoré podľa neho určujú tieto dva veľké celky.

DB: O mediálnom umení strednej a východnej Európy vieme oveľa menej – mnohé komunity a diela su stále známe iba zasväteným. Napríklad to, že o medzinárodnom hnutí New Tendencies (umelecké hnutie, experimentujúce s počítačmi, ktoré pôvodne vzniklo pred 50 rokmi v bývalej Juhoslávii, pozn. red.) vyšla objemná antológia v etablovanom vydavateľstve MIT Press ešte neznamená, že sa o ňom dozviete pri štúdiách kunsthistórie. Príkladov je mnoho. Čo mi príde ako hlavná črta: keďže o ňom nevieme veľa, máme tendenciu ho vnímať ako východné. Monoskop bude ukončený v momente, ked budeme vnímať diela namiesto geografickej mriežky cez iné kritériá.

—
GP

multiplace.org
www.burundi.sk/monoskop
remakeme.eu



zdroj: http://remakeme.eu

Kinečkov sprievodca po markete

Februárové zápisky z European Film Market 2011

Tak, ako všetci ostatní, pridávam do kroku. Na február je v Berlíne síce pomerne teplo a okrem počítača ma v taške zohrievajú čerstvo vytlačené newslettre, ale čaká ma ešte náročný deň a rátam s tým, že na akreditáciách v Martin-Gropius-Bau, *sou káld EMGÉBÉ*, bude dlhý rad. Nebol.

Hustota známych tvárí smerom od letiska k MGB stúpa a pri vstupe do budovy sa zdravíme a objímame čoraz častejšie. Business is pleasure alebo opačne, faktom ale je, že človek bez osobného prístupu je len ďalšou vizitkou v poradí, ktorá sa ľahko stratí medzi ostatnými. Trh je mravenisko tisícich ľudí a tisícich projektov, v ktorom je dobré mať k menu priradené nejaké príjemné prídavné meno.

Trhoví debutanti bohužiaľ tento rok krásnu fasádu MGB neuvidia. Budova je obohnaná lešením a nepríjemným prekvapením sú aj zadebnené okná. Pre nás, ktorí sa cez deň veľmi nevymoceme von, to znamená celý deň bez denného svetla – trochu sa obávam „shopping mallového" efektu.

Je streda, deň pred oficiálnym začiatkom trhu a po budove sa motkajú väčšinou vystavovatelia zo stánkov: okrem filmových centier a organizácií, ktoré sa venujú propagácii svojej národnej kinematografie a audiovízie, sú vystavovateľmi veľkí svetoví predajcovia a distributéri. Veľký stánok, ktorý otvára náruč svojim európskym deťom, má MEDIA. Wild Bunch, ako každý rok protestuje v búdke za MGB. Je to statement. Zvyšok vystavovateľskej bandy je v hoteli Marriott na Potsdameri.

Chaos? Dajme štruktúru tým, pre ktorých EFM nie je každoročná rutina: bol raz jeden festival – Berlinale, so svojimi oficiálnymi sekciami, ktorých je toľko, koľko bolo trpaslíkov (Súťaž, Panorama, Forum, Perspektive Deutsches Kino, Generation, Retrospekíva a Berlinale Shorts). Tento festival mal svoje festivalové projekcie, jeho buzz bol väčšinou sústredený do festivalového paláca Berlinale Palast a niekoľkých ďalších kín.

Krásny festival mal ale aj švárneho brata – trh – menom European Film Market, porovnateľného s akýmkoľvek iným veľtrhom, len sa na ňom nepredávali a nepromovali hrable, autá alebo knihy, ale predovšetkým filmy. Brat sídlil na dvoch miestach: časť z neho v hoteli Marriott, časť z neho v historickom Martin-Gropius-Bau (ktoré mimo festivalovej sezóny slúži ako galéria). Zazvonil zvonec a rozprávky bol koniec? Ani zďaleka nie.

Slovensko je zastúpené v stánku, ktorý pred šiestimi rokmi začínal ako spoločný stánok piatich krajín: Slovenska, Česka, Slovinska, Poľska, Maďarska, pod názvom Central European Cinema Stand. Pred rokom sa osamostatnil maďarský prezentačný stánok, tento rok má osobitný stánok aj Poľsko. Ostali sme už len tri krajiny, ale máme sa radi.

Posledných pár mesiacov sme pripravovali stánok. Odpovedáme na otázky všetkých so záujmom o stredoeurópske filmy a fungujeme ako tzv. „umbrella" – dáždnik, ktorý slúži na to, aby naši producenti, festivaly, sales agenti, distributéri a všetci ostatní účastní na stredoeurópskej audiovízii nezmokli a našli si vo svete ťažkého filmového biznisu svoje útočisko. Slovensko nemá filmovú *komišn* ako bratia Česi a ani nie je daňovým rajom pre veľkých filmárov zo zámoria, napriek tomu sa aj my snažíme promovať naše hrady a zámky. Za Slovensko načahuje ruku ku všetkým záujemcom Slovenský filmový ústav (SFÚ), ktorému pomáha ministerstvo kultúry, SAPA a AVF. Za SFÚ som tu ja a Saša – dbáme na to, aby sa nijaká informácia o slovenskom filme nestratila.

Tým sa ale úloha trhu nekončí: popri festivale prebiehajú v kinosálach *marketu* (platené) trhové projekcie. Program je bohatý – je určený najmä nákupcom práv do zahraničia (kiná, DVD a on-line platformy) a festivalom ponúka aj špeciálne uvedenia dokumentov Meet the Docs, projekcie noviniek zo Sundance pod názvom Straight from Sundance alebo nemecké filmy German films LOLA@Berlinale.

Trh v rámci svojich sprievodných podujatí dáva tiež možnosť zapojiť sa do niekoľkých verejných panelových diskusií – počas troch dní sa rozoberá financovanie nezávislých filmov, úloha sales agentov v biznise a význam a opodstatnenie 3D filmov (téma, ktorá súvisí najmä s uvedením nového filmu Wima Wendersa v programe festivalu). Všetky diskusie sú po skončení prístupné na webe EFM.

V rámci trhu prebieha aj Berlinale CoProMarket – jeden z najvýznamnejších koprodukčných trhov, na ktorý sú vybraní šikovní ľudia s dobrými projektmi. Počas dvoch dní absolvujú niekoľko *one-to-one meetingov*, hľadajú koproducentov a iných *fellows*, ktorí by pomohli s financovaním. Minulý rok sme na trhu mali Miru s jej novým projektom.

Nejaké čísla? V minulom roku sa trhu zúčastnilo takmer 6 500 participantov z 81 krajín, bolo premietnutých 666 filmov na viac ako tisícke projekcií. Na trhu sa nachádzalo 130 stánkov s viac ako 400 vystavovateľmi.

Začíname vybaľovať krabice, ktoré zatiaľ odpočívali v Slovenskom inštitúte: sú v nich katalógy, brožúry, filmy na DVD, plagáty, čokoľvek, čo poskytuje informáciu o slovenskom filme a je nám doručené v angličtine – tu v Berlíne, čuduj sa svete, len málokto hovorí po slovensky. Najviac pozornosti pochopiteľne patrí dvom slovenským koprodukciám v oficiálnom programe Berlinale – v sekcii Forum: *Domu* Zuzky Liovej a *Nesvadbovu* Eriky Hníkovej. Okrem toho máme na trhu aj *3 sezóny v pekle* Tomáša Mašína.

Stojany a police sa zapĺňajú letákmi, rozmiestňujú sa plagáty, lepia sa bannery, upravujú sa stoly a stoličky. Prvý deň v Berlíne je za nami a trh sa môže začať.

Na druhý deň ráno je v MGB oveľa rušnejšie. Po chodbách sa nesie vrava, ľudia sa presúvajú zo stretnutia na stretnutie: trh ožil. Otázky v prvý deň bývajú všeobecné a zoznamovacie – naše filmy ešte nemali projekcie, okoloidúci sa zastavia len na „kus reči" a zaujímajú sa o to, „čo je nové". Veľká časť otázok je pochopiteľne venovaná našim filmom v programe, ale časté sú aj otázky ku krátkym filmom a filmom pre deti a mládež – je to prirodzené, lebo sekcie Berlinale Shorts a Generation prilákajú najmä záujemcov o túto špecifickú tvorbu. Odpoveď nie každého zaujíma do hĺbky, sú „lovci a zberači" katalógov a newslettrov (a pier a tašiek a tričiek a cukríkov...), iní si spravili domácu úlohu a prídu sa presne opýtať na to, kedy k filmom dorazí delegácia. A kto sú oni? Zväčša *programeri* festivalov, distributéri a novinári. Saša, čoby riaditeľka Národného kinematografického centra SFÚ a ja sa vtedy snažíme obísť všetky „spriatelené" stánky, zvítať sa so starými kolegami, predstaviť sa novým, pozvať ich do nášho stánku a popritom sa dozvedieť,

(POKRAČOVANIE NA STRANE 16)

10 Poraď si sám

Ako ste spokojní s preobsadením postu predsedu rady Audiovizuálneho fondu?

„Nádejám sa, že je to prvý z krokov smerujúcich k zlepšeniu stavu."
Marek Šulík (strihač a dokumentartista, člen Asociácie nezávislých producentov)

„Mali by sme byť korektní, nejde o výmenu figúr na šachovnici. Na dve uvoľnené miesta v Rade AVF minister kultúry vymenoval dvoch nových členov. Na ďalšom zasadaní si rada v zmysle zákona o AVF ako verejnoprávnej inštitúcie zvolila nového predsedu. Som členka rady a mala som možnosť predsedu navrhnúť, voliť alebo nevoliť, sama kandidovať, prípadne sa zdržať hlasovania. Zuzanu Gindl-Tatárovú poznám dlhé roky a volila som ju, má moju dôveru. Myslím si, že jej vzdelanie, skúsenosti a komunikatívnosť podporia smerovanie ku konsenzuálnosti v našom audiovizuálnom priestore."
Jelena Paštéková (filmová historička, členka rady AVF)

„Nie som spokojný, stará štruktúra mení starú štruktúru odobrenú vládnucou garnitúrou. Závan progresu a transparentnosti je podľa mňa v nedohľadne."
Peter Begányi (dokumentarista)

„Je to čiastočné víťazstvo. Dúfam, že sa čoskoro novelizuje zákon, vymení sa komisia a fond bude fungovať transparentne a bez konfliktu záujmov. Bude to dobré pre všetkých, pretože jedine tak môžu vzniknúť projekty a filmy, z ktorých budú mať radosť nielen filmári, ale aj diváci."
Zuza Piussi (dokumentaristka)

„Zuzana Gindl-Tatárová patrí medzi významných slovenských tvorcov a organizátorov aktivít audiovizuálneho priemyslu a školstva. Ako prezidentka Slovenskej filmovej a televíznej akadémie uviedla do života národnú filmovú cenu Slnko v sieti, jej pôsobenie na VŠMU je okrem pedagogickej činnosti spojené s neúnavným hľadaním priestoru pre medzinárodné presadenie sa študentov a ich filmov. Viacerých producentov len zaskočilo, že minister kultúry menoval p. Gindl-Tatárovú na miesto, ktoré je v Rade AVF určené pre nezávislých producentov. Ďaleko vhodnejšie by bolo, keby to bolo miesto určené pre tvorcov či zástupcu ministerstva – keďže sa ako zástupca Slovenska v Eurimages podieľa na zahraničnej prezentácii slovenskej audiovizuálnej politiky a tvorby. Samotné jej pôsobenie vo funkcii predsedkyne Rady AVF je predčasné hodnotiť. Verejne deklarovala záujem doriešiť otvorené problémy."
Zuzana Mistríková (členka Asociácie nezávislých producentov)

obsadenie

vydáva
Občianske združenie EEE
Číslo na MK SR: EV 4123/10
Čislo na MV SR: VVS/1-900/90-35859
ISSN: 1338-239X

zodpovedná redaktorka
Eva Križková (EK)

produkcia a organizácia
Eva Pavlovičová

redakčný kruh
Eva Pavlovičová (EP)
Lukáš Sigmund (HLUK)
Michal Michalovič (MM)
Katarína Gatialová (GP)
a ďalší

jazykové korektúry
Anna Urbanová

fotograf
Tereza Križková (TK)

grafický dizajn
Pavlína Morháčová

tlač
SOŠ Polygrafická

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

KINEČKO vychádza raz za 2 mesiace.

www.kinecko.com

Ďakujeme za dôveru našim partnerom

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil:
AUDIO VIZUÁLNY FOND

Obrazová hádanka na titulke
Odpoveď na hádanku z minulého KINEČKA je P. Kerekes: *66 sezón* (2003). Za správnu odpoveď získava David Horinek celoročné predplatné KINEČKA, akreditáciu na festival študentských filmov Early Melons a možnosť zadania novej hádanky. Urobte to isté a vyhrajte aj vy.
Píšte na kinecko@kinecko.com.

(pokračovanie zo strany 15)

čo majú nové. Pre tento účel je vhodné si so sebou zobrať tašku, dve navyše – zbierajú sa pritom totiž nové katalógy iných krajín, festivalov a iné materiály, ktoré nám jednak poskytujú rozhľad a možnosť porovnať sa a zároveň ich odovzdávame na druhé poschodie na Grösslingovej – tam sídli SFÚ dokumentácia. Spoločne s nimi na kôpke pekne odovzdávame (či skôr nechávame odniesť v ťažkej krabici) všetky filmové časopisy, ktoré sú na trhu a festivale dostupné: svätou trojicou sú Variety, The Hollywood Reporter (THR) a Screen so svojimi týždennými aj dennými vydaniami. Denníky okrem iného prinášajú kritiky filmov z oficiálnych sekcií a aj niektorých trhových projekcií. Všetky tieto nahonobené materiály sa ocitnú v rukách dokumentácie, aby si potom po informáciách prahnúci tvorcovia, ktorí nemajú možnosť chodiť na trhy, mohli všetko preštudovať v našej knižnici – nie všetko sa dá totiž „vygoogliť“, keď človek nevie, čo má hľadať. Od zajtra už jete zdravo a čítate? Iste. Informácie o tom, kto je v centre diania, kto hýbe svetom filmu „za kulisami“ sú ale pre filmového profesionála bibliou a taktiež polovicou štartovacieho kapitálu.

Väčšina našich prichádza na stánok v piatok. Ak si treba vybrať len niekoľko dní na pobyt, určite by to malo byť okolo víkendu. Piatok až pondelok sú najrušnejšie dni trhu, sú tu všetci, chodby sú plné, najmä *foajéru* na prízemí, kde je kaviareň MEDIA a Španieli, snažím sa v tieto dni vyhýbať, lebo jednoducho neprejdem. Máme šťastie, že nám už prišla do stánku pomôcť aj Ľuba, inak by to bolo na knap – medzi neustále prichádzajúcimi návštevníkmi, na poslednú chvíľu dohodnutými stretnutiami, (ktorým sa človek na trhu nevyhne) a prácou, ktorá čaká v mailboxe sa veľa voľného času nenájde. Má to ale význam: filmy sa nám darí umiestňovať na rôzne festivaly, dohadujeme slovenské retrospektívy a focusy a snažíme sa prispieť k tomu, aby sa z výrazu „slovenský film“ stala značka.

Večerný program začína byť tiež pestrejší – pozvánok na večierky pribúda, stačí si len vybrať. Business is pleasure, ale na väčšine z týchto párty ide o to mať „poruke“ dostatočné množstvo vizitiek: zoznamovanie je omnoho ľahšie a ľudia prístupnejší. Volá sa to *networking*. Zoznámite sa s človekom, ktorý vás zoznámi s človekom a ten sa pozná s iným, ktorého spoludebatujúci je práve kontakt, ktorý potrebujete.

Aj naše „šťastné hodiny“, aka Happy Hours, sú naplánované počas dní, keď je na trhu najviac účastníkov: piatok, sobota a nedeľa podvečer. Šťastná hodina je dobrý štart pre všetkých, aby sa s nami zvítali, dohodli si stretnutia, stretli nové kontakty a popritom sa dozvedeli, čo všetko chystáme. Okrem návštevníkov trhu a festivalu prichádza aj delegácia k *Domu* a *Nesvadbovu*.

Dom a *Nesvadbovo* majú svoje prvé projekcie, premiéry a záujemcov je stále viac – niektorí z nich sú ľudia z profesie, ktorí chcú robiť biznis, iní sú len „obyčajní“, zato veľmi nadšení a spokojní filmoví fanúšikovia (na festivalovú akreditáciu sa dá totiž dostať aj do priestorov trhu, i keď sa nedajú navštevovať trhové projekcie), ktorí prišli len poďakovať za naše dobré filmy. Súhlasia s nimi aj novinári zo svätej trojice – kritiky na oba filmy postupne vychádzajú vo Variety, THR a Screene, sú skvelé a my sa tešíme. Zuzku prirovnávajú ku Kenovi Loachovi a vyzdvihujú jej prirodzený štýl, Erika je oceňovaná za svoj vtipný, ale ľudský prístup k téme filmu. Výborne.

Európsku premiéru má aj projekt Kevina Macdonalda *Life in a Day*, premiérovaný na festivale v Sundance, ktorého spolurežisérom je Slovák Marek Mackovič. Kevin sa podľa slov producentky Lizy „zasekol na Jamajke“ a film okrem nej, strihača Joea Walkera a spolurežisérov – rodinky Liginských – uviedol aj Marek. Jeho príspevok vo filme je úryvok z pripravovaného filmu *Okhwaan Yoon*.

Ale popri festivale a trhu sa konajú v Berlíne rôzne ďalšie podujatia, ktoré pracujú najmä s objemom návštevníkov, ktoré Berlinale a EFM na miesto pritiahnu. Jedným z nich je aj Cinema Total, štvrtý ročník platformy pre producentov a režisérov organizovanej maďarským kultúrnym inštitútom Collegium Hungaricum Berlin (CHB), ktorá sa sústredí na tvorcov z Maďarska a susediacich krajín, medzi nimi aj Slovenska.

V rámci Cinema Total prišla na diskusiu o stredoeurópskej scenáristike porozprávať o svojich skúsenostiach Zuzka Liová a Lukáš Hanulák i Tomáš Krupa predstavili svoje *Piargy* na prezentácii pripravovaných projektov Pitch Stop. Berlínske stretnutie mali aj participanti ScripTeastu – programu pre scenáristov zo strednej a východnej Európy, ktorý pomáha účastníkom nielen scenáre vyvíjať, ale ich aj propagovať. Tento rok tam máme *Mesto Otol* Laury Sivákovej a Biby Bohinskej.

V utorok ide Saša na zasadnutie European Film Promotion (EFP). Rozoberá sa plán na nasledujúce obdobie a volia sa noví členovia predstavenstva a prezident. Je super, že tam patríme – EFP zoskupuje európske filmové centrá, ktoré navzájom spolupracujú pri marketingu, propagácii a rôznych eventoch. Vďaka tejto sieti sme mali po minulé roky v Berlíne hviezdy Táňu a Marka, v Cannes mladých producentov, v San Sebastian distributéra, v Pusan Sama a Miru, v L. A. *Hranicu* a to zďaleka nie je všetko.

EFP má za cieľ svojich členov aj vzdelávať, a preto na druhý deň počúvame o tom, ako robiť promo cez sociálne siete. SFÚ sa nemá za čo hanbiť: máme profil na Facebooku, Twitteri aj LinkedIn.

V stredu sa ruch trhu postupne upokojuje. Niektorí susedia sú už pobalení – zo stánkov miznú obrazovky, letáky, katalógy, ľudia. Minulý rok sa budova začala meniť na mesto duchov už v utorok popoludní – v prázdnych obrovských miestnostiach sa ľudský hlas vracal späť ako v jaskyni. Tento ročník je však ešte stále akýsi čulý – stretnutia ešte prebiehajú, akurát tá masa okoloidúcich je už preč. Ak sa ešte v Berlíne nachádzajú ľudia, s ktorými sa chcete stretnúť, najlepší čas je teraz – už nie je stres a všetko sa stíha.

Vo štvrtok pomaličky začíname baliť stánok: všetko, čo sme navybaľovali a pozbierali, sa balí späť do našich milých banánoviek.

V piatok poputujú do Slovenského inštitútu a MGB je tichý a opustený. Kývam mu na rozlúčku – tento priestor síce za tých desať dní z človeka vysaje dosť energie, ale aj tak mi je akosi smutno. Popoludní zvoní Saši telefón: oznamujú nám, že *Nesvadbovo* má cenu čitateľov Tagesspiegelu, ale akože to ešte nevieme. Budeme to vedieť akože až zajtra. Ale tešíme sa už dnes.

V sobotu sa naša berlínska púť definitívne končí. A teraz Cannes.

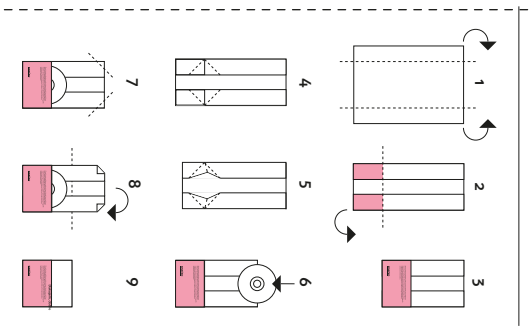
—

KATARÍNA TOMKOVÁ

Buďte šprti a skúste pozrieť:
www.aic.sk
www.sfu.sk
www.efp-online.com
www.berlinale.de
www.efm-berlinale.de
www.hungaricum.de/cinematotal
www.scripteast.pl
www.facebook.com/filmovyustav
www.twitter.com/filmovyustav

Poradí si sám

Tu odstrihnite a podľa návodu si zložte obal na DVD



Pacientárium je stratová dezorganizácia, ktorá vznikla neoficiálnym zlúčením všetkých katedier VŠMU v Bratislave. Nemá pravidlá, ani stály počet členov či právnu subjektivitu. Svojou tvorbou hovorí ÁNO trashovej kultúre, mystifikácii, punkovému videu, lo-fi tvorbe, Stevovi Fossetovi a hračkám z ružového plastu. Venuje sa výrobe krátkych filmov, videoklipov, sociálnokritických dokumentov, animácii, kafre do videoartu a experimentálnej hudobnej tvorby. Vízie filmových postupov prenáša aj do autorskej divadelnej tvorby.

DVD obsahuje prierez tvorbou Pacientária od prvých školských filmov až po posledné počiny (miestami čiastočne v malej miere veľmi jemne ovplyvnené komerciou). Všetky výstupy však majú spoločné jedno: nemajú žiadne pravidlá, preto jedinou zárukou je žiadna záruka.

Výrobu a distribúciu DVD finančne podporil:

AUDIO VIZUÁLNY FOND

KINEČKO

Pacientárium

KINEČKO