

program (jún+júl 2011)

str. 2:

Scratch v(o) filme: Eugenio Caballero a profesia filmového scénografa

str. 3:

En face: Václav Kadrnka

str. 4:

Scratch (v)o filme: Temné tóny britského Frankensteina
Za rohom: recenzie na Never let me go, Somewhere, The Green Hornet a Tournée
See or Not to See: Future

str. 5:

Nouvelle Vague: Fahrenheit 451
Scratch (v)o filme: Čo nového v Sci-fi?

str. 6:

Scratch (v)o filme: Půlnoc Kláry Tasovskej
Scratch (v)o filme: Na planéte Kino

str. 7:

Kinečko na Artfilme

str. 8:

Tvárou v tvár: Viktor Csudai
Čítať či nečítať: Odložený čas

str. 9:

Vidieť či nevidieť: Marhuľový ostrov
Vidieť či nevidieť: Luníček a Perešník

str. 10:

Tvárou v tvár Václavovi Macekovi

str. 11:

Vidieť či nevidieť: 25km²
Škrť (v)o filme: KINEČKOlab

str. 12:

Rozhovor s Petrom Jarchovským

str. 13:

Fest Anča

str. 14:

Retrospektíva Mladena Stilinovića v Budapešti
Rozhovor s brnianskym umelcom Jiřím Suchánkom

str. 15:

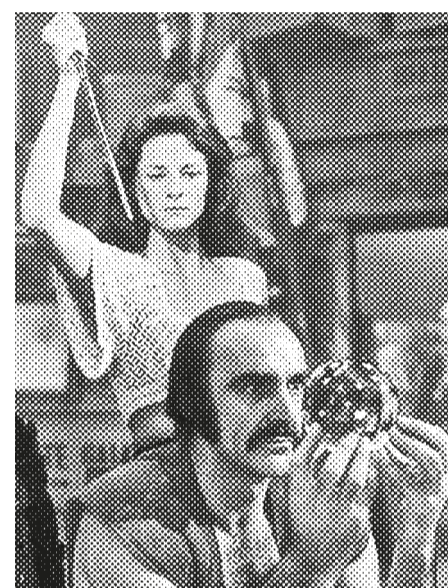
Škrť (v)o filme: Seminár Herzog – Kinski

str. 16:

Porad si sám a zaveď do svojho kina DCP

KINEČKO

číslo 5 / ročník 2 / jún + júl 2011 / cena 1,50 €



*Budúcnosť je záhada
pre toho kto neháda.
Na čo sa to pozeráte?
Napíšte nám
a vyhráte!*

editoriál

„V science fiction filmoch nejde o vedu. Ide o katastrofu, ktorá je jedným z najstarších subjektov umenia.“

SUSAN SONTAG

„Myslím, že máme v čo dúfať. Len si spomeňme, kde sme boli v 90. rokoch. Vtedy to vyzeralo, že budúcnosť filmu možno vidieť jedine v blockbusteroch. A dnes sa zrazu znovu nakrúcajú vo veľkom dokumenty. Pre mnohých ľudí sú to filmy, ktoré pozerajú najradšej. A to mi pripadá veľmi nádejné. Návrat dokumentárnych filmov je úzko zviazaný s nástupom digitálnych technológií. Vidíme iba vrchol ladvca. V priebehu nasledujúcej dekády sa kompletne zmení súčasná predstava o distribúcii.“

WIM WENDERS

Pri pohľade na obálku tohto Kinečka asi očakávate od jeho obsahu samé verbalizované intergalaktické lode, lejrrové meče, transgenetické mutácie, ... Nelakajte sa, vaše očakávania nebudú sklamané. Nie ste ďaleko od pravdy, ale predsa, vzťah pojmov film a budúcnosť má aj iné rozmery. Budeme sa teda – podobne ako svojho času pri hraniciach – pohrávať s ambivalentným použitím pojmu budúcnosti vo vzťahu k žánru sci-fi, audiovizuálnemu priestoru a tak ďalej bez obmedzenia, respektíve s jediným obmedzením, a tým je 16xA3 – objem Kinečka, alibi v prípade vynechania nejakého dôležitého aspektu filmovej budúcnosti, kotva, ktorá nám nedovolí nenávratne sa stratiť vo vesmíre variácií dvojice pojmov film a budúcnosť.

Odrážame sa teraz od nedávnej minulosti, keď som vďaka Slovenskému filmovému ústavu zažila na vlastnej koži filmový festival filmových festivalov v Cannes (viac o slovenskej reprezentácii v Cannes a o tom, na čo ma tam SFÚ vlastne potreboval, si prečítate v júnovom čísle Film.sk). Z našej slovenskej perspektívy vnímame Cannes napriek jeho 64-ročnej tradícii vždy tak trochu ako science fiction, keďže uvádza tituly, ktoré sa k nám dostanú najskôr o rok, ak vôbec niekedy. Tento rok predviedli svoje najnovšie modely také celosvetovo rezonujúce arthousové stajne, akými sú Pedro Almodóvar (La piel que yo habito), Wim Wenders (Pina), Lars von Trier (Melancholia), Aki Kaurismäki (Le Havre), Juan a Luc Dardennovci (Le gamin au

vélo) či Terence Malik (The Three of life). Na rozdiel od našich multiplexových alebo cez dve obce rozťahovaných foriem, mesto Cannes festivalom naozaj žije. Ľudia od rána čakajú v zástupoch okolo červeného koberca s nádejou, že práve im sa podarí urobiť si mobilom rozmazanú fotku Brada Pitta z 20 metrov. Ak by ste mali náhodu záujem dostať sa v časoch galaprojekcií z jedného konca mesta na druhý a ignorovať pritom posvätné zastavenie sa času na červenom koberci, môže sa vám stať, že za túto anomáliu zaplatíte minimálne dobrou náladou, ak nie rovno fyzickým zdravím.

Okrem tejto výkladnej skrine má Cannes ešte aj svoje útroby s názvom Marché du Film, v ktorých prebieha všetok dôležitý biznis. Jedným z jeho produktov sú aj tie krásne filmy, na ktoré sa po víťaznej bitke o vzácne lístky nakoniec tiež kráča po červenom koberci. Okrem toho, že sa tu filmy predávajú distribútorom a festivalom a naopak nakupujú od producentov a sales agentov, je tu aj priestor na prezentáciu národných kinematografií a v neposlednom rade, rozhoduje sa tu o budúcnosti filmu. Konajú sa rôzne workshopy a konferencie na tému budúcnosti európskych kín, financovania, marketingu a networkingu, plánujú sa radikálne zmeny v distribúcii a zvažujú sa tiež kompromisy prispôsobenia sa artového kina vkusu a pozornosti nových, na počítačových hrách a internete odchovaných divákov. Ale nielen to. Pointou je, že úspech alebo neúspech filmu v Cannes vo veľkej miere určuje jeho budúcnosť a budúcnosť jeho tvorcov. Aj preto je dosť zásadné, že vedenie festivalu tento rok po prvý raz pristúpilo k vyhláseniu „nežiaducej osoby“. Vyhostili z festivalu Larsa von Triera, režiséra historicky mnohonásobne ovenčeného Zlatou palmou (jeho profil už nenájdete ani v internetovom archíve festivalu) a aspirujúceho na ďalšie ocenenie v tohtoročnej hlavnej súťaži. Môže táto aféra ovplyvniť Trierovu filmársku kariéru? To asi ťažko. Nech už to však vedenie festivalu akokoľvek prehralo a akokoľvek komplikované pohnútky na to malo, dalo zároveň na známosť, že si ani od štampastov na svoj červený koberec naspiniť nenechá a že ešte stále je to ich festival, kto určuje „hú kán“ a „hú kán not.“ Nevieť. Čo si o tom myslíte? Názory niekoľkých z vás si môžete prečítať na okraji x-tej strany tohto Kinečka. Čo je však na Trierovi podstatné, sú jeho filmy a ten najnovší, s ktorým súťažil tento rok v Cannes, je sci-fi. Popri Trierovej

Melancholii sa v súťaži ocitlo aj ďalšie sci-fi, La Piel que Habito (Koža, ktorú obývam) Pedra Almodóvara. Oba tieto filmy sa svojím autorským poňatím vymykajú zaradeniu do bežne ponímaných subžánrov sci-fi. O súčasných trendoch v tomto žánri si môžete viac prečítať v článku Tiny Rusňáčkovej s názvom Aká je budúcnosť science fiction?

Pre nás však bude najdôležitejšie premiestniť sa v úvahách o budúcnosti na Slovensko a pouvažovať napríklad aj o budúcnosti našich kín, budúcnosti nášho animovaného filmu, festivalov, budúcnosti našej kinematografie očami mladej filmárskej generácie zastúpenej režisérom Viktorom Csudaiom a dokonca aj budúcnosti našej filmovej vedy v rozhovore s Václavom Macekom, profesorom na fakulte umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií. Objavili sme pre vás film s názvom 25 km² režisérky Janky Minárikovej s netradičným spôsobom distribúcie (geocaching) a kinematografiu budúcnosti reprezentujú aj víťazné filmy tohto ročníka študentského festivalu Early Melons. Veľká škoda, že z DVD sme na poslednú chvíľu museli odstrániť všetkých slovenských víťazov. Právne oddelenie mojej „alma máter“, Filmovej fakulty VŠMU, „niečo objavilo“ v zmluve, podľa ktorej už rok poskytnú študentské filmy na propagáciu a distribúciu v Kinečku. Namiesto filmov Bells Alice Gurinovej a Druhý život Petra Kováčika máme pre vás iba odporúčanie vyhľadať si ich inou cestou. V tom lepšom prípade VŠMU „objaví“ spôsob, ako to „niečo“ riešiť a filmy vás prekvapia v niektorom z Kinečiek budúcnosti. Tých zopár zvyšných filmov, ktoré však naozaj stoja za videnie (víťazi medzinárodnej súťaže) nájdete, ak siahnete trochu hlbšie do obálky, z ktorej ste vytiahli toto Kinečko. Ak nie, skúste sa poobzerať, či ste DVD niekde nevytriasli. A v budúcnosti si rozbaľte Kinečko radšej v pokoji nad stolom. „Zóna vyžaduje rešpekt. Ak ho nemá, trestá.“ (Stalker)

—
EK

Vydanie časopisu a výrobu DVD
finančne podporil

vf AUDIO
VIZUÁLNY
FOND



Václav Kadrnka

Bez grantu, smerom na Berlinale

Podaril sa mu zázrak, aký sa v československých končinách udeje málokedy. Nakrútil svoj celovečerný hraný debut, ktorý sám produkoval, bez štátnej podpory. Zázraky neskončili. Film odpremiérovalo Berlinale. Výrazne autobiografický a minimalistický film *Osmdesát dopisů* z obdobia normalizácie bol v časopise Cinepur označený za najprijemnejšie prekvapenie posledných rokov. Jeho nadšenie a presvedčenie je neskutočne inšpirujúce. Rozhovor s **Václavom Kadrnkou** bude o českých producentoch, alternatívnom financovaní filmu, ako aj budúcnosti autorských filmov.

záber z filmu *Osmdesát dopisů*, zdroj: archív Václava Kadrnku

EP: Proces vzniku filmu *Osmdesát dopisů* bol výrazne odlišný. Začneme spojením funkcií režiséra a producenta. Aké sú výhody a nevýhody takéhoto prepojenia?

VK: K nakrúteniu tohto filmu ma inšpirovali listy mojej maminky napísané otcovi, ktorý v roku 1986 emigroval z komunistického Československa. Mal som vtedy trinásť rokov. Od začiatku som chcel nakrútiť osobný film. Toto bol jeden z dvoch základných dôvodov, ktoré ma viedli k môjmu rozhodnutiu. Druhým bolo, že som bol k tomu donútený okolnosťami. Len tak mohol film, založený na autobiografickej skúsenosti, vzniknúť. V rámci financovania a tvorby hraného filmu existuje v českom prostredí schéma, cez ktorú sa na film nazerá. Je založená na grantoch zo Štátneho fondu na podporu a rozvoj českej kinematografie, vstupe televízie, ako aj hľadani koproducenta. Na začiatku figurovali v projekte dvaja producenti ale tým, že sme nezískali žiadne granty ani inú finančnú podporu, z neho odstúpili. S Jiřím Soukupom¹ sme sa zhodli na tom, že takýto postup by zničil moju mentálnu skúsenosť, ktorá je základom filmu. Boli by sme nútení vymýšľať si, vytvárať fikciu. Samotná skúsenosť by sa stala nedostačujúcou, pretože by do nej v rámci naplnenia tradičnej schémy museli byť začlenené aj tradičnejšie naratívne prvky. Boli sme si vedomí toho, že takýto postup by zabil to najdôležitejšie, emóciu, spomienku, ktorú si ja nesiem v sebe. Práve rozhodnutie pre netradičný postup mal za následok vyvolanie veľkých pochybností v českom filmovom svete a odchod producentov. Základnou výhodou spojenia funkcií režiséra a producenta je oslobodenie od kompromisov, ktoré sú inak nevyhnutné. So vstupom do projektu jednotlivé inštitúcie prinášajú s finančnou podporou aj požiadavky, ktorým treba vyhovieť. Jednou z nich je aj vytvorenie zrozumiteľného scenára, pričom tvorca stráca autonómiu. Medzi nevýhody patrí to, že som sa počas nakrúcania miestami strácal. Nevedel som, kedy mám byť sám sebe prísny producentom a kedy si dať takpovediac voľnú ruku. Bola to trochu schizofrénia. Sám si teraz hovorím, že som si mal viac šetriť energiu a sústredenie na réžiu. Ale počas nakrúcania sme všetci robili všetko. Film vznikol naozaj „na kolene“. Zrejme aj vďaka tomu film nesie určitú emóciu, ktorá sa tam naplno premieta.

EP: Ako teda funguje tradičné financovanie filmu v českom prostredí? Aká je budúcnosť českých producentov?

VK: V súčasnosti predstavujú českí producenti pre mňa hybrid. Vytvorili si systém, kde sú pánni filmu, ale nedávajú do toho nič svoje, figurujú ako sekretári filmu. Neočakávam, aby producent dal do projektu svoje peniaze, keď ich nemá, ale podľa môjho názoru je povinný chrániť autonómiu projektu, jeho pôvodnosť. Namiesto toho však pre získanie grantu urobia producenti čokoľvek. Celý systém predstavuje bublinu. Rozpočty sa pri žiadosti o grant nafúknu, od začiatku hrajú mimikry, a to všetko má za následok odvádzanie pozornosti od podstaty filmu. Tvorba sa odúva na vedľajšiu koľaj. To sa premieta aj do politiky grantovej komisie. Členovia komisie nedokážu spoznať kvalitu látky, pretože sú nekompetentní a chcú vyhovieť príliš veľkému množstvu subjektov, ako sú práve producenti, distribútori alebo kinári. Samotná tvorba je až na poslednom mieste. Moja osobná skúsenosť je taká, že mi jeden z producentov filmu *Osmdesát dopisů* ponúkol ako svoj producentský vklad ním vybavenú zlavu v postprodukčnom štúdiu. Ja som sa však voči tomu ohradil, s tým, že to nie je jeho vklad. Následne od projektu odstúpil. Takíto ľudia projektu neverili, tvrdili, že spácham samovraždu a už nikdy nič nebudem nakrúcať. Neverili, že sa dá takýmto spôsobom a nízkym rozpočtom urobiť autobiografický, osobný film a ešte mať aj medzinárodný ohlas. Rozhodol som sa teda týchto sprostredkovateľov vynechať a rôzne spoločnosti som oslovil osobne. Bol som veľmi príjemne prekvapený z ich pomoci a predbiehania sa v tom, kto mi ponúkne nižšiu cenu. Dokonca bolo badať aj potešenie z absencie producenta. Aj pre túto situáciu sa v súčasnosti snažím burcovať mladých filmárov, aby sa vykašľali na tento medzistupeň, pretože je to aj producent, kto film predraňuje, čo odporuje logike. Tvorba, film a autor sa ocitajú na poslednom mieste. Nie je možné, aby takýto systém prežil.

EP: Tvorba na poslednom mieste znie veľmi desivo. Aká je vaša osobná skúsenosť so štátnou podporou, s grantovým systémom

Štátneho fondu na podporu a rozvoj českej kinematografie?

VK: Moja skúsenosť s touto inštitúciou je hrozná. Niekoľkokrát som žiadal o grant, nikdy som ho však na výrobu filmu nedostal. Väčšinou ide o nekompetentných ľudí, sedenia s nimi sú príšerné, nepočujúvajú. Fond vôbec nepracuje ako partner. Nezmyselne je členov komisie štrnásť alebo pätnásť, čo je príliš veľa. Zodpovednosť sa zakrýva, sú ľahko skorumpovateľní. Všetci to vedia, a je to trápne. Nie je tu jednotná filozofia, ktorá by definovala cieľ fondu, jeho existenciu. Tým, že sme taká malá krajina, naša kultúra je a vždy bola minoritná. Film je súčasťou kultúry, nie je možné aby si na seba zarobil, a pritom bol umelecký, uspokojil grantovú komisiu, distribútora, kinára, producenta, ako aj režiséra. Úlohou fondu by mala byť podpora tvorby, kultúry, umenia a filmov, ktoré majú umelecký potenciál. Ak je tam ambícia pomáhať komerčnej tvorbe, tak prečo to je štátny fond, a nie firma? Ved takúto činnosť vykonáva aj Nova, nemusí to byť štátny kultúrny fond. V mojom konkrétnom prípade filmu *Osmdesát dopisů* bol problém zrejme v tom, že som sa nesnažil len o inscenáciu literárneho scenára. Pracujem hlavne s filmovou rečou, obrazom, zvukom, teda najmä s prvkami, ktoré sa do scenára nedajú napísať. Grantová komisia očakáva, že filmár by mal slúžiť zrozumiteľnosti. Hovorja o úcte k divákovi, k väčšine. Lenže filmár nemá mať úctu, tá nepatrí do umenia, do tvorby. Tvorca musí mať dôstojnosť, ale úctu v žiadnom prípade. Naopak musí mať neúctu. Práve z týchto dôvodov som na túto cestu rezignoval. Aj keď by som to teraz zrejme mal jednoduchšie, nechcem ísť vyšliapanou cestičkou. Mojm cieľom je vytvoriť úplne inú, alternatívnu cestu, ako by mali vznikáť filmy.

EP: Aká je teda alternatívna cesta financovania filmu?

VK: Kamaráti, maminka, strýčkovia, požičať si peniaze alebo ukradnúť kameru. Kdekoľvek vziať techniku. Samozrejme preháňam, pretože si myslím, že dnes je technika veľmi dostupná. Človek môže nakrútiť film na fotoaparát, alebo kameru si požičať. Dôležité sú látky a témy. Ak je látka silná a téma nosná, tak sa vždy objaví cesta, ako nájsť prostriedky. Ja osobne som sa veľmi bál. Nemal som peniaze, nebol som producent, nemal som skúsenosti. Bál som sa stroskotania, ale mal som látku, ktorej som veril a tím lojálnych ľudí. Cestu pre film vytvárala dôsledná práca v jednotlivostiach.

EP: S distribútorom ste postupovali inak ako je bežné aj po uvedení filmu do kína. Prečo ste premietali film aj v galérii?

VK: Vedľa uvedenia do kína sme sa distribútorom filmu Artcam rozhodli posadiť film aj do iného kontextu, a premietali sme aj galérii Tranzitdisplay.² Podarilo sa nám spojiť premietanie s diskusiou o zobrazovaní normalizácie vo filme a audioinštaláciou, ktorá bola vytvorená načítaním osemdesiatich listov, ktoré moja maminka napísala. Film pojednáva o minulosti, s ktorou sme doteraz nevyrovnali. Predsa len, keď sa povie normalizácia, tak sa na to pozeráme s úsmevom, ale nie je to tak, je to kus minulosti, ktorú spoločnosť nespracovala. Som rád, že si film vytvára aj takéto kontexty. To je možno budúcnosť filmu, že skončí v galérii. V kinách ostanú filmové atrakcie, a filmy artové a osobné skončia v galérii. Ja ako tvorca som sa tam cítil veľmi bezpečne.

EP: Film *Osmdesát dopisů* bol dokončený aj vďaka filmovým festivalom. Aká bola jeho cesta cez Karlove Vary do sekcie Forum na Berlinale 2011 a do Cannes?

VK: V prípade finančne zabezpečeného filmu je jeho prezentácia v rámci sekcie „Work in progress“ skôr povinnosťou. V prípade projektu *Osmdesát dopisů* v Karlových Varoch bola naozaj nevyhnutnosťou. Nemal som už peniaze na pokračovanie, tieto kroky som využíval na to, aby som sa posúval ďalej, nachádzal nádej. Keď sme dokrútili film, zostrihali sme sedemminútovú ukážku na prezentáciu v Karlových Varoch. Tam sa zúčastnila aj delegácia z Berlinale. Nakontakovali ma a chceli byť pravidelne informovaní o tom, ako sa film bude vyvíjať ďalej. Otvorene som im oznámil, že nemám žiadne granty, finančné podpory a neviem, čo sa bude diať. Potom nasledovali ďalšie neúspechy pred grantovou komisiou, ale aj prezentácie, ako napríklad na Festivale nad Řekou v Písku.³ Práve tieto malé posuny boli veľmi dôležité a sám som si na vlastnej koži uvedomil, ako môžu byť filmové festivaly podstatné a nápomocné. Tieto jednotlivé kroky nám „zachránili“ život. Vedeli sme, že nemáme prostriedky, ani

skúsenosť, aby sme si dokončený film predstavili. Postupovali sme teda krok za krokom, a vždy prišla odpoveď. Práve tento postup sa pre mňa stal najväčším poučením: človek sa nemá zaoberať životom v celku, má riešiť veci po častiach. Tu a teraz, naplno a maximálne. Celok sa vyrieši vždy následne sám. Takýmto spôsobom film pokračoval až do Berlína. Pred rokom som mal predstavu o filme takú, že až ho dokončím, tak urobíme regionálnu projekciu a možno niekto napíše recenziu. Nikto nečakal ani v najdivokejších snoch, že to dopadne, ako to nakoniec dopadlo. Je naozaj krásne, keď človek urobí intímny film, s ktorým získa úspech. Nemal som vopred pripravený producentský plán, stratégiu. Boli sme dôslední v jednotlivostiach. Nijako som neloboval, nekontaktoval novinárov. Mojou ambíciou nebol svetový festival, nakrútil som svoj prvý film a chcel som sa učiť. Myslel som, že keď to nevyjde, tak si to premietnem tu, v Zlíne, na Malej scéne, a posuniem sa ďalej. Išlo mi o skúsenosť. Všetko, čo prišlo, si ten film vytvoril sám. Na jeseň minulého roku bola stále budúcnosť filmu veľmi nejasná, opäť som nemal peniaze, opäť sme nedostali grant. Dochádzali nám aj sily, vkrádali sa pochybnosti. V takejto chvíli sme poslali pracovnú verziu do Berlína a pred Vianocami nám oznámili, že film vybrali do sekcie Forum. Táto skutočnosť naštartovala záujem a s dokončením filmu nám finančne pomohlo Ministerstvo kultúry, nie fond. Film vznikol bez grantu, na čo som veľmi hrdý. Potom začali prichádzať ďalšie festivaly, ako aj ocenenie Zlatý leďňáček⁴ za najlepší český film, čo nikto nečakal. V Cannes išlo o projekciu na trhu, ktorú si môže zaplatiť každý film. Práve festivalová distribúcia, podľa môjho názoru predstavuje nádej a budúcnosť pre český autorský film.

EP: Na Slovensku vás čaká účasť na Artfilm Feste. Zúčastnili ste sa ho aj v roku 1998, v rámci sekcie študentských filmov s filmom *Defector*.⁵ Tento raz sa tam vraciate s filmom *Osmdesát dopisů* v hlavnej súťaži hraných filmov. Máte nejaké spomienky, alebo očakávanie?

VK: Patrím k veľkým fanúšikom Artfilm Festu. Prvý raz som tam zavítal ako študent filmovej školy, keď bol jedným z mojich pedagógov aj pán Peter Hledík, ktorý nás na festival pozval ako svojich poslucháčov. Vždy sa mi páčilo smerovanie, aj dramaturgia festivalu. Vtedy mi ani nenapadlo, že budem mať film v súťaži. Patrílo to medzi moje tajné želania. Potom som sa tam v roku 1998 dostal aj do študentskej súťaže a opätovne som prežil krásny týždeň. Veľmi sa tam teším a je pre mňa veľkou pocom, že mám film v hlavnej súťaži hraných filmov.

Film *Osmdesát dopisů* budete mať možnosť vidieť na filmovom festivalu Artfilm Fest a tento rok by sa mal prostredníctvom ASFK dostať do distribúcie.

—

EP

¹ Jiří Soukup - dramaturg, scenárista, spisovateľ a istý čas aj pedagóg na katedre scenáristiky a dramaturgie na FAMU. K jeho scenáristickým počínom patria: *Osmdesát dopisů* (réžia: Václav Kadrnka), *Sentiment* (réžia: Tomáš Hejtmánek) *Vojtěch, řečený sirotek* (réžia: Zdeněk Tyc). K tým dramaturgickým: *Smradi* (réžia: Zdeněk Tyc).

² Ide o projekt s medzinárodným programom, sledujúci súčasné pozície a tendencie v umení, v kultúre a v každodennosti. Odkiaľ to vieme? Tu: www.tranzitdisplay.cz

³ V rámci II. ročníka tohto filmového festivalu, ktorý sa konal 30. 7. - 5. 8. 2010 sa premietali ukážky z vtedy ešte nedokončeného filmového debutu Václava Kadrnku.

⁴ Ide o cenu udeľovanú na filmovom festivale Finále Plzeň, kde si tento rok za celovečerný film odniesol hlavnú cenu spolu s filmom *Osmdesát dopisů* aj film Jana Svěráka *Kuky se vrací*.

⁵ Autorka článku výrazne odporúča si pozrieť aj tento filmový počín, ako aj ostatné krátke filmy na www.vaclavkadrnka.com

O hlbokéj tme

Študentský dokument *Půlnoc* režisérky Kláry Tasovskej získal okrem iných cien Špeciálne uznanie na MFDF Jihlava 2010 a ex aequo Grand Prix na festivale Early Melons 2011. Taktiež kritika sa o filme vyjadruje pozitívne. Film je to na prvý pohľad zaujímavý, vidno snahu tvorcov skúšať svoje možnosti a možnosti média a pritom otvoriť opomínanú tému.

Půlnoc hovorí skrz výpovede niekoľkých protagonistov (o ktorých identite sa však veľa nedozvieme) predovšetkým o tme a nadužívaní svetla. Práve uchopenie témy ma na tomto filme zaujalo najviac, preto by som sa chcel pozrieť na spôsob, akým film argumentuje. Mojou snahou nie je urobiť formálnu analýzu, ale upriamiť pozornosť na techniky presvedčania. *Půlnoc* sa totiž snaží vniknúť do debaty (resp. ju naštartovať) a mňa zaujíma práve tento aspekt filmu. Je úplne jedno, že ide o umelecké dielo, v tomto prípade sa naň nevzťahujú odlišné kritériá, pre mňa je teraz v podstate obyčajným diskusným príspevkom a ako taký ho v tomto texte reflektujem.

Půlnoc možno označiť za filmovú esej, presnejšie, mám dojem, že sa za esej skrýva. Esaj v istom zmysle rozvážuje autorovi ruky, nemá jasnú formu, dovoľuje mu skúšať, silne subjektívizovať a nechať voľne plynúť myšlienky. Autor v eseji nad ničím uvažuje, no na záver zostávajú skôr otázky ako odpovede. Neraz ponúka iný pohľad na svet, upozorňuje na nejaký problém, no sám si s ním nevie celkom rady. Preto otázky.

Práve tu leží jeden z problémov *Půlnoci*. Upozorňuje na nedostatok tmy v dnešnom svete, snaží sa vyvolať otázky, no zároveň jasne usmerňuje myšlienky diváka a nenecháva mu dostatok priestoru na uvažovanie. (A v tomto momente je úplne jedno, či film je alebo nie je esejou.) Nikto z respondentov sa, napríklad, nezamyslí, prečo je takýto stav, prečo je svetlo tak „nadužívané“ (ak nerátam slová režisérky, že takto možno zaháňame zlé myšlienky). Nikto nehovorí o výhodách svetla, či jeho nevyhnutnosti pre spoločenský život. Ihneď sa pritom vynára problematika bezpečnosti v mestách, pre ktorú je svetlo a špeciálne verejné osvetlenie kľúčové.

Podľa mňa, iba jeden z protagonistov sa vybral cestou nastoľovania otázok: hovorí o tom, že ľudia si neuvedomujú svoju závislosť od elektriny (sic: elektriny a nie svetla), berú ju ako samozrejmosť, pritom

celý systém je veľmi zraniteľný. Podobnej téme sa venuje ešte jeden protagonist, no jeho výpoveď má skôr apokalyptický ráz. Hovorí, čo všetko by nefungovalo, ak by skolabovala elektrická sieť (evidentne mu túto otázku položili) – aká je však pravdepodobnosť, že sa to stane, prípadne, či existujú nejaké alternatívne scenáre (dá sa predpokladať, že áno), sa však nedozvieme.

V takomto duchu je celý film. Aj napriek svojej subjektívnosti a úvahovosti by esaj mala obsahovať relevantné myšlienky a argumenty. V tom je zradnosť eseje – je zdanlivo jednoduchá, bez striktných pravidiel – a práve preto ju nedokáže napísať každý. Takmer všetko, čo v *Půlnoci* odznie, sa dá veľmi ľahko spochybniť. Nejde o seriózne argumenty, ale o efektívne výroky, ktoré majú zapôsobiť na diváka. Ak si požičiame slovník Aristotelovej Rétoriky, tvária sa ako logos (presvedčivé, logické dôkazy), no v skutočnosti sú pathos („dôkazy“ apelujúce na emócie). Vidno to aj v scénach s režisérkou, ktorá vo filme taktiež vystupuje. Necháva sa s kamerou zavrieť na týždeň do malého domu, kde je absolútna tma a sama na seba sleduje, ako to na ňu bude pôsobiť. Dvakrát vo filme živo opisuje paniku, bolesti, „divné sny“, ako jej bolo zle, aké nepríjemné stavy mala, no pritom sa medzi rečou zmieni, že tieto pocity nesúvisia s tmou, ale pramenia skôr z uzavretého priestoru. Uvedomí si to divák? Takisto tvrdí, že raz chcela ísť na záchod a dostala sa iba za kreslo, z ktorého vychádzala, pričom „to mohlo trvať trebárs dve hodiny“. Ja osobne neverím, že v relatívne malom a uzavretom priestore sa človek tak dlho nedokáže zorientovať. Nehovoriac o tom, že režisérka niekedy hovorí o plynutí času nejasne (pochopte, keďže je v absolútnej tme), niekedy však suverénne.

To, čo spája väčšinu protagonistov je axioma, že tak, ako je to v prírode, je to správne. Raz dokonca zaznie slovné spojenie „správna tma“. Zrejme preto niektoré výpovede spájajú svetlo a tmu s dňom a nocou,

nerobia medzi tým rozdiel. Dochádza potom na argumenty typu: už nie je možné v meste pozorovať hviezdy, čo je pre deti kultúrna strata. Vrcholom je potom úvaha tohto protagonistu o terorizme, nadväzujúca práve na problém straty hviezdnej oblohy v mestách. Táto strata mala narušiť rytmus života, na ktorom je postavené náboženstvo (náboženstvo ako také, bez špecifikácie). Teroristi majú preto tendenciu trestať ľudí, ktorí im takto zničili ich svet.

Toto je môj pohľad na argumentačné princípy filmu *Půlnoc*. No problém nie je ani tak vo filme samotnom, pre mňa je sporné skôr jeho miesto v spoločnosti. Ak by toto robil politik, povedal by som o ňom, že je demagóg a žiadal by som, aby bol vytlačný z verejného priestoru – bez ohľadu na názory, ktoré zastáva. Možno takéto označenie použiť a niečo také žiadať aj v prípade filmu?

Půlnoc nemožno úplne opomíňať (a už vôbec nie je možné a ani žiaduce ho nejakým spôsobom cenzurovať), už len preto, že svoje kvality má (najmä práca s obrazom). Nedochádza však s oceňovaním týchto kvalít aj k legitimizovaniu postupov, o ktorých si osobne myslím, že by mali byť skôr vytlačované? Nie vytlačované nejakou vyššou inštanciou, ale kritickým myslením a upozorňovaním na nezrovnalosti a nekorektnosť. Ak sa totiž bavíme o mieste tohto filmu vo verejnom diskurze, netreba zabúdať, že sme to my, kto toto postavenie určuje a nie nejaká abstraktná entita. Je len na nás (porotcoch, kritikoch, divákoch...), aké miesto filmu určíme, či presnejšie: dovoľíme získať. Inými slovami, je dnešné postavenie *Půlnoc* adekvátne?

Zdá sa, že *Půlnoc* ako filmová esej predsa len vyvoláva otázky. Akurát sú úplne iné.

— TOMÁŠ HUDÁK

na b - st

Jeden záber z planéty KINO

(seriál o filmovaní od Bruselu po Bratislavu)

Toto je prvá neoficiálna správa o filmárskych aktivitách na planéte KINO, zložená zo zápisov, rozhovorov a jednozáberoviek jednej slovenskej filmárky. Kino nie je iba miestom, kde sa na plátne premietajú filmy, ale je to málo známa planéta, tvoriaca medzinárodnú platformu pre nezávislých filmárov, ktorí svojou nezastaviteľnou tvorbou vážne ohrozujú relevantnosť bežnej mainstreamovej a vysoko nákladnej produkcie. Táto hviezda pochádza z Montrealu a svieta už viac ako 10 rokov, je možné ju vidieť vo viac ako 60 mestách, na 4 kontinentoch sveta. Slovenskí bádatelia ju objavili v roku 2009 a každoročne, tak ako v iných mestách sveta, organizujú medzinárodnú filmovú dielňu KinoKabaret. Ich filmy tu rastú ako huby po daždi: rýchlo, bez nákladov a niekedy šialené.

Pre mnohých je táto anomália vo filmovej produkcii ešte úplnou neznámou, no niektorí už tento zvláštny pocit z tvorby pod adrenalínom pocítili a o planéte zistili veľa zaujímavého. Každý záber tohto seriálu je ochutnávkou, vzorkou z jedného KinoKabaretu, pretože každý je v niečom svojský, niekde je to 48 inde 72 hodín na vytvorenie filmov, v meste či na farme, ale stále s tým istým mottom: „Do well with nothing, do better with little, but do it right now!“ (Rob dobre z ničoho, sprav lepšie

s málom, ale urob to hneď teraz!). Chýbať nakoniec nebudú ani termíny najbližších dielní ďaleko i blízko, stačí sa len prihlásiť. Dopad týchto informácií na slovenské publikum a tvorcov môžeme zatiaľ iba predpovedať z predchádzajúcich skúseností s týmto dynamickým a kolektívnym workshopom. Očakávať sa dá vypuknutie filmovacieho ošiaľu a zvýšená cirkulácia a prepojenie umelcov v snahe vytvoriť filmové dielo, v Európe i vo svete. Projekt z planéty Kino je lákavou drogou predovšetkým pre ľudí pracujúcich v médiách, ktorým nie je dopriate experimentovať, ktorí strihajú „ako na bežiacom páse“, stávajú sa časovou obeťou biznisu a svoje vlastné námety nechávajú spráchniviť v zásuvkách.

Kapitola 0: Kino 00 v Bruseli

V starodávnom dvojjazyčnom a predsa francúzskom Bruseli sa rozvíjala dlhá vlna krátkych filmov, keď tam od 28. apríla do 5. mája 2011 prebiehal 14. medzinárodný festival krátkych filmov (Brussels Short Film Festival). Na pozvanie tohto, v Belgicku najvýznamnejšieho festivalu krátkych formátov, prišli z Kanady zástupcovia materskej bunky KINO 00, aby spolu s miestnymi usporiadali workshop s cieľom nakrútiť za 3 dni krátke, ale kvalitné filmy, a to na 16 mm filmový materiál! Medzi kinistami má tento Kabaret pomenovanie „profesionálny“. „Je to masterclass, ktorá nemá učiteľa, ale človek sa učí od 30 ľudí naraz,“ povedal Jules Saulnier z Montrealu, kde na 16 mm materiál nakrúcali na Kabarete po prvý raz na jeseň 2010. Tri dni určite nie sú dosť na produkciu s filmovým materiálom. Každá session začína produkčným mítingom, kde sa predstavia projekty, a končí v kine premietaním čerstvých

filmov. Na druhý deň sa proces začína znova. Realizátori mali na svoj film k dispozícii vybavenie profesionálneho filmového setu a na pomoc osvetľovačov a kameramanov so skúsenosťami. „Veľa sme s hercami skúšali, pretože s filmom si nemôžete dovoliť záber opakovať. Mala som presnú predstavu, čo chcem nakrútiť a tak na pláči neboli žiadne otázky, iba nakrútiť, čo treba. Dobrá skúsenosť, ale na budúcom Kabarete radšej nakrúcam na HD,“ vraví skúsená filmárka Kristína Wagenbauer zo Švajčiarska. Na druhej strane je tu menej voľnosti a spontánnosti, námety nevznikajú počas nakrúcania, ako je na inom Kabarete zvykom a každý režisér môže uskutočniť iba jeden film, ktorý ešte pred príchodom do Bruselu nahlási. Práve to spôsobilo rozpätosť a koexistenciu dvoch Kabaretov: jeden organizuje takpovediac punková družina Kino(b) v lete, druhý „profesionálnejší“ Kabaret je už na jar v rámci festivalu krátkych filmov. Ten prvý, nazývaný aj KIF, je otvorený pre každého a ponúka úplnú voľnosť, pričom na kvalite nezáleží, uprednostňuje sa nápad a chuť vytvoriť akýkoľvek film.

Druhý, „kanadský“ Kabaret núti účastníkov držať sa istých pravidiel, pripraviť svoj film vo pred a účasť je tiež podmienená istými predložnými skúsenosťami.

Do našich filmov neprenášame len slobodu a vzburu proti konvenciám, ale skôr princíp solidarity a spolupráce: spolu v bande (ako Beatles: 4 hráči sólisti, nie jeden nadradený), ktorý sa preniesol aj na celistvosť v produkcii (dôvera, kolegiálna a podpora aj v živote). Nemusíme vysvetľovať, prečo odmietame komerciu, že je taká a taká... Mali by sme však zdôrazniť, v čom je naša dynamika na ktorej nám záleží. Tieto filmy dávajú možnosť prejaviť

sa tvorivému okamihu, premietnuť do skutočnosti vzájomné podnety, bez príkazu zhora, bez prísneho plánovania, ktoré realizuje variant nápadu, často žiaľ už bez tvorivej iskry. Z kabaretných filmov dýcha život, nielen starý príbeh. Nemusí byť šokujúci, ani ešte akčnejší alebo najjedinečnejší – z obyčajných momentov človek pri týchto jednoduchých filmíkoch oživa... Medzinárodné hnutie KINO (z gr. kiné – pohyb), založené v roku 1999 v kanadskom Montreale, v štáte Quebec, sa rozšírilo hlavne vo Francúzsku, potom v Nemecku a v posledných rokoch vznikajú nové a nové „kinobunkery“, napr. v chorvátskom Záhrebe – Kino Z, v Afrike – Kino Burkina Faso a v roku 2009 vznikla v Bratislave bunka Kino S zastupujúca Slovensko. Hoci to možno znie ako fanatická sekta, nikto z nás nie je posadnutý ničím iným, než chuťou slobodne tvoriť a túžbou priniesť svoj film v danom čase na filmové plátno.

— EVAGY

KALENDÁR

2. - 11. júna 2011 bude v Hamburgu 10. výročie KinoKabaretu, www.hamburgerkino.de

29. júla - 7. augusta 2011 Kinokabaret Mainz, www.kinokabaret-mainz.de

3. - 11. augusta 2011 Kino Euphoria organizuje KinoKabaret v Helsinkách, Fínsko (prihlasovanie už skončilo, ale vážni záujemcovia to môžu vyskúšať cez mail kinoeuphoria@euphoriaborealis.net)

4. - 7. augusta 2011 Kino Gieno z Drážďan pripravuje Kabaret na farme www.kinogieno.de

záber z filmu *Veľký rešpekt*, zdroj: archív Viktora Csudaia

Ľudia sú zvyknutí na prvoplánovosť

Veľký rešpekt si získal v roku 2008 svojím dlhometrážnym debutom nakrúteným s minimom finančných prostriedkov. Predtým sa jeho meno spojilo s filmami *Ružový partner* či *Prírodná smrť*. Naposledy nakrútil televízny film *Kontrola* a momentálne začína pripravovať svoj ďalší projekt. Aká je budúcnosť (očami) slovenského režiséra Viktora Csudaia?



foto: archív V. Csudaia

UWE: Na čom teraz pracuješ?

VC: So scenáristom Filipom Némethom by sme chceli spraviť mužský film o tridsiatnikoch, ktorí riešia základné životné otázky a príliš sa im to nedarí. Hlavný hrdina spláca hypotéku, hrozí mu exekúcia a neúspešne si hľadá partnerku. Princíp je podobný ako pri *Veľkom rešpekte* – pôjde o civilnú tragikomédiu s rôznymi nadsadenými situáciami, ktoré vychádzajú z prirodzených reálií. Na rozdiel od *Veľkého rešpektu* by som však na film chcel najst' skutočného producenta.

Ďalej som so scenáristkou Annou Fifikovou začal robiť na scenári, ktorý je čistou komédiou. Je to o dvoch dobre platených manažéroch, ktorí prídu o prácu a musia sa začať živiť ako robotníci. Tento film si však vyžaduje väčší rozpočet, preto bude jeho realizácia náročnejšia.

UWE: Od nakrútenia *Veľkého rešpektu* prešli tri roky. Ako hodnotíš svoj film dnes, z odstupu? Čo pre teba tvój debut znamená?

VC: Názory ľudí na tento film sú rôzne. Niektorým sa páčil, iní mali k nemu výhrady. S odstupom času som s *Veľkým rešpektom* spokojný, aj keď sú veci, ktoré by som dnes urobil inak. Na film som nemal žiadne peniaze a je to na ňom vidno. Prejavilo sa to hlavne v tom, že herci robili bez nároku na honorár, takže harmonogram nakrúcania sa často musel prispôbovať im. Niektoré scény zase vznikali príliš narychlo. V danom čase a daných podmienkach som však urobil maximum toho, čo som vedel.

UWE: Sleduješ najnovšiu slovenskú filmovú tvorbu?

VC: Žiaľ, v poslednom období som nemal čas. Som príliš zamestnaný rodinou. Rád by som si pozrel *Marhuľový ostrov*, keďže ho nakrúcali až päť rokov. Môže byť zaujímavý, ale nechápem,

pre akého diváka sú takéto filmy určené. Ak pre festivalové publikum, v poriadku. Nevieť si ale predstaviť, že si klasický „auparkovský“ typ zájde na tento film do kina. Žiaľ, bohu, najväčšiu návštevnosť robia filmom multiplexy, a tam chodia diváci, zvyknutí na komerčnú americkú kinematografiu a jej príbehy.

UWE: Čo teda podľa teba v súčasnosti chýba slovenskej kinematografii?

VC: Normálna komerčná vlna. Tvorcovia BRATISLAVAfilmu sa o komerciu snažili. Druhá vec je, že tento film vznikol na začiatku ako nízkorozpočtový, až neskôr sa vrazil peniaze do reklamy a nedostatok peňazí na začiatku sa na filme do určitej miery odzrkadlil. Na Slovensku mi skôr chýba kvalitne urobený mainstreamový film, aké občas točia Američania – s dobrým dejom a hereckými výkonmi. Nemusia tam vybuchovať autá a nad mostom lietieť lietadlá.

UWE: Kde vidíš príčinu absencie komerčnejších filmov u nás?

VC: Dôležité je, akí ľudia vychádzajú z filmových škôl. Na VŠMU sa potláčala úloha remesla, pedagógom išlo skôr o to, aby zo študentov vychovali umelcov. Ja si myslím, že umenie je až nadstavba a prvé tri roky na škole by sa študenti mali učiť remeslu. Tí s vyššími ambíciami potom môžu pokračovať vo vyšších ročníkoch, kde sa môžu zdokonaľovať a ísť do hĺbky pod špecifickým pedagogickým vedením. Takto to funguje aj na Západe a nikto nemôže povedať, že Francúzi, Nóri alebo Švédovia nerobia kvalitné nezávislé filmy. Tam sa režiséri vyprofilujú na tých, ktorí chcú robiť mainstream, a tých, ktorí robia nezávislé filmy. U nás kinematografia nie je vôbec vyprofilovaná. Nakrúti sa film, ktorý chce byť komerčne úspešný a zároveň umelecký aj nezávislý – to nefunguje.

UWE: Ako vidíš svoju filmársku budúcnosť?

VC: Svoju budúcnosť v slovenskom filme si predstavujem tak, že budem mať robotu, ktorá ma uživí, a popritom nakrúcať filmy, ktoré chcem robiť. To znamená nie iba tzv. zákazkové filmy, ale svoje autorské veci. Človek je v oboch prípadoch limitovaný rôznymi vecami. Pri svojich projektoch si to však môže napláňovať tak, aby mal dost času a mohol sa filmu naozaj venovať.

UWE: Ako vidíš budúcnosť slovenského filmu, kadiaľ podľa teba vedie cesta k niečomu lepšiemu, než existuje teraz?

VC: Slovenskí filmári by si mali povedať, čo chcú robiť – umelecký film, ktorý u nás má minimum divákov a predať ho do zahraničia, alebo mainstream, ktorý je drahší, ale chodia naňho diváci.

UWE: Rozprávame sa o budúcnosti, vo svojej dizertačnej práci však rozoberáš históriu slovenského filmu. Z akého uhla a prečo?

VC: Píšem o vývoji strihovej skladby v slovenskom filme. Podľa mňa je dôležité poznať históriu. Nakrútilo sa tu veľa slušných filmov – v šesťdesiatych rokoch, ale aj neskôr, napríklad v osemdesiatych. V minulosti sa filmy nakrúcali tak, že tvorcovia sa spoliehali na intelekt diváka, filmy boli plné náznakov a nepriamych odkazov medzi riadkami, ktoré ľudia dokázali prečítať. To ma bavilo. Dnes sa intelektuálne povedomie stráca, ľudia sú zvyknutí na prvoplánovosť a očakávajú ju aj od filmu. Je to spojené s časmi konzumu. Film je produkt, musí sa prispôbiť divákovi.

UWE: Pred niekoľkými mesiacmi si bol členom medzinárodnej poroty na festivale študentských filmov Early Melons. Čo ti priniesla táto skúsenosť a ako ti vyhovovala pozícia porotcu?

VC: Problém bol, že festival sa konal v mojom

rodnom meste, takže to bolo iné, než keby som bol niekde odcestovaný a mohol sa celý čas venovať iba práci v porote. Úloha porotcu sa mi páčila. Zoznámil som sa s ostatnými hosťami, spravil som si prehľad o filmoch, ktoré sa nakrúcajú v zahraničí, a o tom, v akých podmienkach vznikajú. Keď to porovnam s našimi reáliami, mám pocit, že sme niekde na úrovni Tanzánie.

UWE: Vidíš po skúsenostiach s Early Melons potenciál v mladých filmových tvorcoch?

VC: V zahraničných určite. V rámci Slovenska zatiaľ hlavne v dokumente. Hraná tvorba stojí na princípe „Nikto učený z neba nespadol“. Poznám to aj z vlastnej skúsenosti. Čím viac točím, tým viac skúseností získavam. Z kníh sa dá dozvedieť veľa, prax je však iná. Bez praxe nie je šanca naučiť sa nakrúcať filmy.

UWE: Ako sa zmenil tvój postoj k filmu počas štúdiá na VŠMU a po prechode do praxe?

VC: Na škole to bola sranda. Neboli peniaze, iba nadšenie. Tešili sme sa z toho, že niečo robíme. Keď človek príde do normálneho výrobného procesu, začne robiť tzv. chlebyky a veľakrát robí veci, ku ktorým nemá žiadny vzťah. Nadšenie z tvorby upadá a zo záľuby sa stáva zamestnanie. Preto je dobré, keď človek pracuje na vlastných projektoch, z ktorých má radosť.

UWE: Čo by si do budúcnosti poprial slovenským filmárom?

VC: Všetkým, ktorí sú lepší ako ja, by som poprial, aby prestali točiť filmy, a všetkým, ktorí nie sú až takí dobrí, aby sa viac snažili.

—
UWE
(Eva Michalková)

Film ako paralelné dejiny

Odložený čas, s podtitulom *Filmové pramene*, historiografia, dokumentárny film (SFU&VŠMU, 2009) je prvou „celovečernou“ vedeckou publikáciou filmovej teoretiky Márie Ferenčuhovej, ktorá v súčasnosti pôsobí v redakcii časopisu KINO-IKON, ako aj na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU.

Adresátmi *Odloženého času* sú predovšetkým študenti filmovej teórie a dokumentárneho filmu, či aktívni filmoví teoretici. Kniha však rovnako môže prehovoriť aj k historikom alebo študentom histórie, a v neposlednom rade môže zaujať aj poučeného čitateľa s ambíciou bližšie sa oboznámiť s (dokumentárnym) filmom alebo históriou, ktorú, ako sa z knihy dozvie, je možné čítať aj prostredníctvom filmových obrazov. Predlohou pri písaní *Odloženého času* bola pre Máriu Ferenčuhovú jej vlastná doktorandská práca *Zobraziteľné*

a nezobraziteľné vo filme: fakt, udalosť, história, ktorú sa pre potreby knihy rozhodla do istej miery prepracovať, zostručniť a tematicky odkloniť od pôvodne kľúčového problému (ne) zobraziteľnosti. Svoju pozornosť tentoraz upriamila na charakteristiky filmových zobrazení, temporalitu filmových aktualít, ako aj dokumentárneho a hraného filmu, ktoré následne porovnávala s temporalitou historiografických textov. *Odložený čas* rozkrýva problematiku (a v istom zmysle aj problematiku) vzťahov historikov k dokumentárnym filmom alebo archívnym filmovým prameňom, a tiež vzťahov autorov dokumentárnych filmov k (minulým) udalostiam, ktoré tieto filmy zobrazujú či zachytávajú.

Priestorom, v ktorom sa Mária Ferenčuhová primárne pohybuje a hľadá odpovede na svoje otázky týkajúce sa možnosti reprezentácie a samotnej zobraziteľnosti minulých udalostí (či vtedajšej prítomnosti) sú predovšetkým filmové a textové materiály vzťahujúce sa k štyridsiatym rokom 20. storočia. Vo svojich úvahách sa však nevyhýba ani udalostiam, ktoré si v živých pamäti bude istotne niesť väčšina potenciálnych čitateľov knihy, akými sú napríklad vojny v Iraku či Perzskom zálive alebo útok na Svetové obchodné centrum v New Yorku. Autorka sa vo svojom texte zamýšľa aj nad samotnou povahou historického faktu, v prípade ktorého síce už nikto nepochybuje o tom, že je v prvom rade konštrukciou či umelou operáciou, no práve jeho nejednoznačnosť je živnou pôdou popieračov a relativizátorov minulosti.

Pri čítaní *Odloženého času* som zostal sklamaný (aj keď len na malú chvíľu) azda iba raz – a to vtedy, keď som sa v časti *Pamäť a história* nedočkal zmienky, hoci aj vo forme výhrad, o fenoméne postpamäti alebo, ak chceme zostať verní francúzskemu kontextu, v ktorom sa práca Márie Ferenčuhovej pohybuje, fenoménu *mémoire des cendres*, príp. *mémoire trouée*. Samozrejme, cieľom autorky nie je vo svojej knihe skúmať jednotlivé režimy pamäti či pristupovania k nej, no práve traumatická skúsenosť extermináčnych táborov a samotné uvažovanie o reprezentovateľnosti takejto skúsenosti je oblasťou, ktorá postpamäť ako štruktúru transgeneračného prenosu umožnila pomenovať. Výzvou pre autorku mohla byť práve skutočnosť, že postpamäť bola dosiaľ reflektovaná väčšinou na pozadí nefilmových materiálov.

Odložený čas je napriek svojej vedeckej podstate písaný pútavo až esejisticky a možno aj vďaka tomu, že v *paralelnej súčasnosti* je Mária Ferenčuhová aj poetkou, je jeho čítanie štylistickým pôžitkom. Text je rozdelený do troch menších častí, z ktorých prvá sa zaoberá problémom reprezentácie v historiografii a filme a ostatné dve skúmajú film najprv ako historický prameň a potom ako historický dokument. Publikácia má približne 155 strán a ako pri každom paperbacku treba mať pevné nervy pri prevracaní strán. Jej samotný obsah však ocení každý vnímavý čitateľ.

—
FILIP JURKOVIČ

Snečný, no pustý ostrov

Marhuľový ostrov
r. Peter Bebjak, SK, 2011

Začiatkom apríla sa v slovenských kinách objavila dlho očakávaná romantická dráma *Marhuľový ostrov*. Koprodukcija DNA Production a Slovenskej televízie je dlhometrážnym hraným debutom režiséra Petra Bebjaka, ktorý má doteraz na konte televízne projekty kolísavej kvality, ako *Mesto tieňov*, ale aj *Dr. Ludsky*, či *Odsúdené*. Debutantom na poli dlhometrážneho filmu je aj autor námetu a scenára Peter Lipovský, herci Szidi Tobias a Peter Nádasdi ešte takéto veľké úlohy vo filmoch tiež nemali možnosť stvárniť.

Výsledkom ich spoločného úsilia je príbeh osudovej ženy, ktorá postupne zmení, a to definitívne, životy (nielen) mužských členov jednej vidieckej rodiny z juhu Slovenska a pritom aj ten svoj. Napriek jednoduchosti na prvý pohľad zdanlivo realistického príbehu má však film problém v nadväzovaní kontaktu s divákom. Dôvodom je od skutočnosti odtrhnutý dej a len veľmi ťažko uveriteľné motivácie konania všetkých postáv. Hrdinom chýbajú hlbšie vykreslené charaktery, nepoznáme ich minulosť, a vlastne ani prítomnosť. Tvorcovia nám nedávajú veľa príležitostí nahliadnuť do ich vnútra a prípadne tak spoznať príčiny ich iracionálneho správania. Bez ďalších informácií takéto pudové konanie postáv aj napriek množstvám marhuľovice, ktoré počas filmu vypijú, pôsobí vykonštruovaným dojmom aj na diváka, ochotného akceptovať podivuhodné správanie hlavnej hrdinky so zjavnou slabosťou pre zemité a mužné vône. Situáciu ešte zhoršujú veľké medzery vo vývoji príbehu, ktorý sa bez varovania posúva milovými skokmi, čo nezmyselnosť v konaní postáv a jeho následkoch ešte zhoršuje. Aj napriek tomu je však vývoj udalostí vďaka celej sérii rozprávačských kliše možných predvídať s až príliš veľkým predstihom.

Príčinou niektorých spomínaných nedostatkov boli pravdepodobne aj prekážky, s ktorými tvorcovia museli zápasiť, predovšetkým smrť herca Sergeja Hudáka, či finančné problémy, predlžujúce obdobie realizácie a vyžadujúce kompromisy. Iné negatíva, medzi nimi i rozpačito prebytočné scény, ako bola tá u alternatívneho liečiteľa závislosti, však možno pripísať výlučne na ich vrub. Kým podstatné veci zostávajú nevyzvereľované, tým podružným sa venuje príliš veľa detailnej pozornosti a príbeh miestami trpí stratou tempa či priveľmi zjavnou viditeľnosťou vlastnej konštrukcie.

Hoci rekvizity a kostýmy odkazujú k súčasnosti, celý príbeh akoby sa odohrával v akomsi bežnom, na ostrove, ktorý tok času len obmýva, no ponecháva ho nedotknutý. Postavy bez minulosti a prítomnosti, ktoré spočiatku zvedie na dlhší čas dohromady banálna udalosť v podobe zmeškaného autobusu, by sa snád' lepšie uplatnili v kostýmovom filme odohrávanom sa kdesi v priebehu prvých povojnových rokov. Dnes už však žena z mesta (hoci dokáže suverénne šoférovať nákladný ZIL), bez obáv (a čoskoro i bez oblečenia) prijímajúca nocľah na zanedbanom majeri, obývanom dvoma nie celkom najprívetivejšími nariadenými chlapmi, od ktorých ju navyše oddeľuje i jazyková bariéra, jednoducho nepôsobí uveriteľným dojmom. Príčina tejto náhlejšej invázie do ich pokojného života ani jedného z oboch bratov nezaujímá, a keďže nová členka domácnosti sa dokáže rýchlo i poslušne prispôbiť, prípadné otázky sa v pálenkovom opare rýchlo strácajú.

Vo filme sa celkovo hovorí len veľmi málo, o to viac vynikne neverbálna komunikácia medzi postavami, či skôr jej absencia. Hoci scenár napísal Peter Lipovský svojej partnerke Szidi Tobias na mieru, úloha svojím spôsobom osudovej Jolany – Babiky, by už predsa len lepšie pristala o niečo mladšej herečke. Tobias napokon s nevyrazným výkonom zostala v tieni svojich hereckých kolegov v úlohách bratov Lajcsiho a Jancsiho – štandardne veľmi dobrého Attilu Mokosa a svojim talentom príjemne prekvapujúceho a pritom neopozieraného Petra Nádasdiho. Výborné mužské herecké obsadenie dopĺňa slávny maďarský herec György Cserhalmi, ktorý si zahral malú a prakticky nemú, no pre film zásadnú úlohu otca bratskej dvojice.

Podobne ako v prípade mnohých iných slovenských filmov, aj v *Marhuľovom ostrove* je vidiecka krajina zobrazená ako navonok poetické a lyrické prostredie v lone idyllickej prírody, kde sa život a vzťahy odvíjajú podľa vlastných pravidiel a hodnôt, alkohol tečie prúdom, a osudové tragédie na seba nikdy nenechajú dlho čakať, a keby náhodou aj áno, niektorá z postáv sa už svojím nerozvážnym, či priamo samovražedným konaním postará o to, aby to nebolo na príliš dlhý čas. Vizualné stvárnenie atmosféry južného Slovenska v čase zberu marhúľ je však aj vďaka kvalitnej kamere Martina Žiarana veľmi presvedčivé a príjemné, i napriek tomu, že tvorcovia posúvajú vyznenie niektorých pasáží až kamsi na Balkán, kde napríklad o podobné svadobné scény v rôznych filmoch rozhodne nie je nuda. Obdobne zaujímavý, no nie celkom využitý potenciál mala aj hudba Juraja Dobrakova a Tamása Szarku, miestami jej však bolo priveľa, najmä v rámci nevelmi originálneho využívania ústredného motívu ako predzvesti osudových udalostí. Hoci tvorcovia mali k dispozícii kvalitných hercov i kameramana, navyše s touto pre vizuálne atraktívne prostredie južného Slovenska, čo platí i pre autorov hudby, nepodarilo sa im tento potenciál využiť. Scenáristovi a režisérovi chýbali invencia a zručnosť na to, aby dokázali preklenúť zradné prúdy a zaludniť svoj ostrov dostatočne plnokrvnými postavami s presvedčivými príbehmi. Napriek svojmu príjemnému a peknému prostrediu tak zostáva pustý a vzdialený.

—
MONIKA MIKUŠOVÁ



r. Andrej Kolenčík, SK, 2011

Pilotný diel pripravovaného slovenského animovaného seriálu pre dospelých *Luniček a Perešniček* mal internetovú premiéru 2. mája 2011. Pre slovenskú animovanú tvorbu je to určite záslužný počin, keďže takýto žáner v našom audiovizuálnom priestore doposiaľ (až na Pištu Lakatoša) absentuje.

Súčasnú animovanú tvorbu dnes reprezentujú väčšinou krátke artové filmy charakterizované hlavne závažnou témou a výrazným autorským rukopisom, prípadne, a to len zriedkavo, filmy a seriály pre detského diváka. To, že vďaka rozvoju technológií má dnes animácia zelenú, netreba nikomu vysvetľovať. Tak často otrepávaná fráza, že podľa mnohých ľudí je animovaný film len pre detského diváka už dávno neplatí. Dnes sa animovaný film teší obľube nielen u festivalového diváka, ale práve vďaka vynikajúcim komediálnym seriálom získal celosvetovú pozornosť aj u značnej časti dospelých populácie. Tú vzbudili predovšetkým animované sitcomy Matta Groeninga *The Simpsons* a *Futurama*, ako aj diela typu *South Park*, *Family Guy*, alebo *American Dad*. V animovanej tvorbe neexistuje nič, čo by malo taký celosvetový dosah ako Simpsonovci. Je to dnes najdlhšie vysielaný animovaný program, jeho hviezda leží na chodníku slávy kúsok od Arnolda Schwarzeneggera a Homerova fráza „D'oh“ sa dokonca ocitla ako naozajstné slovo v oxfordskom slovníku. Nejedna dospelá divák je dnes vyzbrojený znalosťou tohto bravúrneho sitcomu, čo samozrejme zvyšuje aj nároky na kvalitu akéhokoľvek iného diela ponúkaného v tomto žánri, či už bude vysielaný prostredníctvom televízie alebo internetu. Touto neľahkou cestou sa vybrala aj partia mladých autorov združená okolo umeleckej skupiny Pacientárium. Napriek bojovým podmienkam domácej animovanej tvorby, napriek technologickej ale aj diváckej náročnosti takéhoto projektu sa rozhodli realizovať animovaný seriál *Luniček a Perešniček* a predstavili divákovi jeho pilotný diel. Projekt bol podporený Audiovizuálnym Fondom a produkčne ho zastrešuje internetová televízia expanzia.sk. V danej chvíli majú autori pripravených prvých 10 dielov seriálu a hľadajú investora. Za seriálom autorsky stojí predovšetkým animátor a režisér Andrej Kolenčík a scenárista Lukáš Sigmund, ktorí sa rozhodli mapovať našu spoločnosť a jej celkovú kultúrnu úroveň prostredníctvom príbehov dvoch chlapcov pochádzajúcich z dvoch diametrálne odlišných košických mestských štvrtí. Protikladné hlavné postavy vytvoria bizarnú dvojicu, ktorá sa bude v duchu žánru satirickým spôsobom vyjadrovať k rôznym otázkam nášho spoločenského, kultúrneho a politického života. Nápad je to výborný, úloha preťažká. Základným východiskom tohto žánru je predovšetkým humor, ktorým autori nastavujú zrkadlo nielen mnohým ľudským vlastnostiam, ale aj celkovej

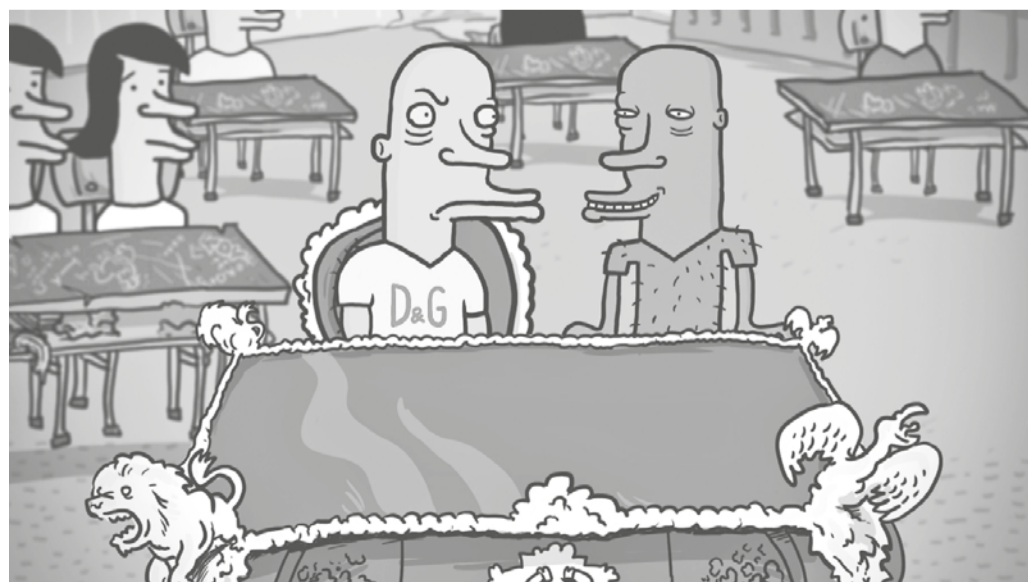
kultúre našej spoločnosti. A irónia a sarkazmus, ktorá je tomuto druhu tvorby vlastná, sa prejavuje hlavne v obsahovej rovine príbehu, v dokonale vybudovaných charakteroch všetkých postáv, v brilantných dialógoch a dôsledne vybudovanej zápletke.

Musím konštatovať, že v tomto smere som ako divák bola trochu sklamaná. Príbeh pilotného dielu je pre mňa príliš jednoduchý, chýbala mi čitateľnejšia zápletká a humor som tam zatiaľ skôr len hľadala. Seriál je však postavený vždy na nejakom konkrétnom spôsobe komunikácie s divákom, ktorý sa javí čitateľnejší až po pozretí viacerých dielov. Takže nechajme sa prekvapiť, predpokladám, že chlapci vedia čo robia.

Luniček a Perešniček vychádza z našich reálií a preto bude pre diváka určite zaujímavý aj zýtvarnej stránky, ktorá, ako hovoria moje deti, je super a naozaj nemá chybu. Divák je dnes už tak dobre vycvičený, že dokáže prijať akýkoľvek druh štylizácie a aj v animácii pristúpi na akúkoľvek hru, ale určitá dynamika a humor v samotnom pohybe nikdy nesklamú. Mňa napríklad pobavilo, ako bravúrne sa Luničkov otec poškrabal na vajciach, preto by som takýchto mikrotipov ocenila aj viac. Každopádne zámerná provokácia slovenského diváka momentálne zavaleného presilou nevkusu, vulgárnosti a primitívnosti, ktorý sa valí už nielen mediálnym priestorom, sa podarila.

Na Facebooku sa seriál páči 233 ľuďom, na Youtube má ich exkluzívna premiéra HD pilotu takmer 7 000 pozretí, prevaha líkov a množstvo najrôznejších komentárov. Dokonca moje deti to našli skôr ako ja a ako všetkým zábavkám tohto typu, autorom veľmi fandia. Ja vnímam pozitívne predovšetkým záujem tvorcov pustiť sa do náročného komediálneho žánru a odvahu rozviriť aspoň trochu hladinu slovenského humoru, ktorý sa bohužiaľ ešte ani v 21. storočí nezbavil hlaváčkovsko-krajčíkovej tradície. Osobne by ma nesmierne potešilo, keby už konečne prestal byť ústrednou postavou slovenskej zábavy Cigán, Buzerant a Ožran a keby sme ako spoločnosť dokázali prijať za svoj aj trochu inteligentnejší spôsob zábavy. Autorom *Lunička a Perešnička* želim, aby sa im to podarilo. A nezabudnite, že humor v postojí k životu je viac než potrebný a smiech je zasa nesmierne oslobodzujúci. Tak sa smejte a nerozmýšľajte.

—
VANDA RÁYMANOVÁ



Luniček a Perešniček v škole, zdroj: archív tvorcov

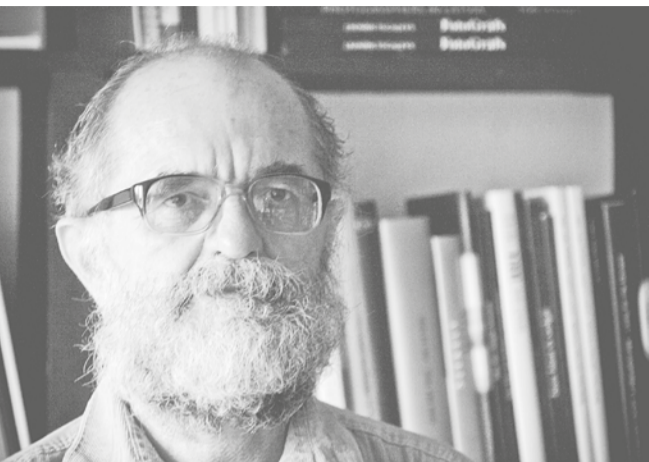


foto: TK

O dávaní vecí na správne miesto

Václav Macek je známy najmä vďaka Dejinám slovenskej kinematografie a niekoľkým monografiám domácich režisérov, ale aj vďaka organizačnej a publikačnej práci v oblasti fotografie. Už menej je známe, že je aj vyštudovaný elektrotechnik, počas štúdia divadelnej a filmovej vedy v Prahe sa živil ako kulisák či čerpač olejov, keďže nechcel ani za nič robiť inžiniera, chvíľu bol pre socializmus aj príživníkom, a k filmu sa vlastne dostal vďaka odporúčaniam armády.

KM: V tomto rozhovore máme zastupovať dve generácie filmových vedcov. Môžeme vôbec na Slovensku hovoriť o generáciách filmových vedcov?

VM: Povedal by som, že výraznou generáciou je generácia mihálikovsko-paštékovo-stad-truckerovská, aj keď medzi jej predstaviteľmi boli značné vekové rozdiely. Pred nimi bol akurát solitér Ján Rozner. Ako generáciu som ich vnímal kvôli tomu, že ich práce vychádzali v jednom období. Druhý dôvod, prečo ich vnímam ako generáciu, je podobná orientácia, ktorú by som nazval scientifikáciou humanitnej vedy. Spôsob, akým písali, sa snažil dokázať, že to je veda, nie esejistika. Lenže Mihálik roku 1987 zomrel a kontinuita sa prerušila. Do toho prišlo preloženie Katedry divadelnej a filmovej vedy z VŠMU na Filozofickú fakultu UK. V dôsledku toho sa žiadne výrazné zoskupenie nevytvorilo. Niektorí absolventi išli pracovať do novín, iní odišli z disciplíny. Po roku 1989 to vyzeralo, že Slovenský filmový ústav vytvorí pôdu pre filmovú vedu, v rokoch 1990 – 1991 vzniklo oddelenie výskumu. Ale keď sa riaditeľom SFÚ stal Emil Lehuta, oddelenie rozprášil. Takže generácia prvých absolventov (M. Šmatlák, M. Ciel, A. Obuch, J. Wild, V. Langerová) sa vtedy nepresadila. Až neskôr sa vytvorilo zoskupenie okolo projektu dejín slovenskej kinematografie. Ale ako jednu generáciu nás necítim.

VM: V súčasnosti vnímate, že by bola nejaká generácia filmológov? Teraz sa mi zdá, že áno. Tým, že škola v období 1997 – 2005 vyprodukovala viacero absolventov, ktorí sú veľmi produktívni a píšú veci, ktoré sú zaujímavé, tak sa mi zdá, že tu je generácia.

KM: Vaša cesta k profesii nebola celkom priama. Keď sa koncom 70. rokov zakladal odbor divadelnej a filmovej vedy na VŠMU, mali ste už za sebou inžinierske štúdium elektrotechniky. Napokon ste absolvovali divadelnú a filmovú vedu na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe. Ako ste sa dostali k filmu?

VM: Pre film som sa rozhodol, až keď som študoval elektrotechniku v Bratislave. S kamarátom, ktorého prijali na dramaturgiu a scenáristiku, som začal chodiť na projekcie v SFÚ. Dovtedy som toho veľmi veľa nevidel, bol to môj základ poznania dejín filmu. Hlásil som sa na odbor filozofia – estetika, potom na kombináciu slovenčina – estetická výchova, ale nezobrali ma. Tak som skončil elektrotechnickú fakultu, ale vedel som, že nechcem robiť inžiniera. Nenastúpil som do zamestnania a mal som aj trochu strach, lebo príživníctvo bol trestný čin. Načerno som žil na internáte, živil som sa brigádami. Potom ma zobrali na rok na vojnu. Vtedy som zistil, že sa robia prijímačky na externé štúdium divadelnej a filmovej vedy v Prahe. Požiadal som majora o pečiatku a odporúčanie, potom som si mohol dať prihlášku a prijali ma. Takže na štúdium som sa dostal

vďaka odporúčaniam armády. Po absolvovaní roku 1982 som dostal v ObKaSS-e miesto meto-dika pre amatérsky film, fotografiu a výtvarné umenie. Takže už som bol ako keby v profesii.

KM: Kedy ste začali písať o filme?

VM: V tom čase som písal recenzie do Večerníka. Roku 1982 som mal prvý škandál pri publikovaní prvého textu v Pravde, keď som vychádzal Balcove Tri tony šťastia. Odtedy som tam už nemohol písať, ale publikoval som vo Večerníku a v Novom slove. Roku 1985 ma vzali do Slovenskej akadémie vied na študijný pobyt. Začal som s vedeckou prácou, pracoval som na projekte K dejinám slovenského dokumentárneho filmu. V čase, keď som bol na akadémii, prijali viacerých kolegov. Vytvorila sa celkom dobrá zostava, začali sme robiť tímové práce, venované slovenskému hranému a vojnovému filmu, režisérovi Elovi Havettovi. Prvý knižný výstup mal byť k Havettovi. Lenže konferencia sa konala roku 1988 a roku 1989 nám to ešte nedovolili publikovať. Takže monografia vyšla až po Novembri.

KM: Dejiny slovenskej kinematografie, ktoré ste napísali spolu s Jelenou Paštékovou, sú takpovediac kľúčovým dielom slovenskej filmovej historiografie. Z čoho ste pri ich koncipovaní vychádzali a o čo ste sa opierali vo vašej hodnotovej orientácii? Sú to tradičné akademické dejiny, ale text je dynamizovaný rozšírením kontextu na oblasti kinematografie, ako napr. distribúcia alebo filmové časopisy, čím sa kniha podprahovo blíži k postupom novej filmovej histórie. Je tam nejaké napojenie?

VM: Keby na túto otázku mala odpovedať Jelena, asi by hovorila o iných zdrojoch. Ja som bol fascinovaný trojzväzkovými Dejinami českého divadla. České divadlo tam bolo poňaté komplexne a každú kapitolu spracoval iný autor, editorom bol František Černý. To bol pre mňa ideál, takto som chcel mať urobené dejiny slovenského filmu. Aby všetko, čo zahŕňa pojem slovenskej kinematografie, v nich bolo rovnako precízne spracované. Preto sme sa nevenovali len samotnému filmu, ale aj distribúci, zákonu, technike, filmovým budovám... Bolo nám jasné, že môžeme bez obáv hovoriť o tvorbe emigrantov alebo o tvorcach, čo mali filmy v trezore. Preto sme mohli nastaviť správne hodnotové kritériá. Mal som pocit, že iba dávame veci na správne miesto. Už sme nemuseli kľučkovať, tak sme len urobili to, čo by urobil každý, kto tie filmy poznal.

Čo sa týka napojenia na novú filmovú históriu, samozrejme sme vtedy o nej nevedeli. A dnes vidím, že náš prístup je do istej miery zastaraný. Napríklad sme vôbec nekládli dôraz na začlenenie filmu do mediálnej sféry. Ale film pre nás bola aj kinematografia, takže sme do dejín zahrnuli aj ostatné zložky filmovej kultúry, čo nebolo v starších dejinách filmu, zameraných len na premeny filmového umenia.

KM: České filmologické prostredie pružnejšie reaguje na módné vlny zo zahraničia, ale nemá

syntetické dejiny českej kinematografie, ani toľko monografií domácich tvorcov. Pritom disciplína je v Čechách silnejšia tak v akademickom zastúpení, ako aj v časopiseckej platforme a vydavateľskom zázemí. Čím si to vysvetľujete?

VM: Keby som mal nahlas špekulovať, povedal by som, že tam chýba líder. Česká kinematografia je trikrát taká rozsiahla ako slovenská. To samozrejme nemôže urobiť jeden človek, na to treba tím a ten potrebuje lídra. A v Čechách vlastne nebola ani inštitúcia, ktorá by to bola ochotná robiť. NFA sa na to nezameral. Na akadémii vied nebolo pre filmovú vedu pracovisko. Boli ambície na komplexné dejiny, ale nakoniec to vždy skončilo na podporných materiáloch. Celé úsilie českých filmových historikov sa vlastne vyčerpalo na katalógu českých hraných filmov (Český hraný film I. – VI.). Je poctivo spracovaný, poskytuje veľmi dobrý podklad, ale nie sú to dejiny. Ale monografie tvorcov pribúdajú. Myslím, že u nás je dôraz na monografie tvorcov daný inštitucionálne, podporou SFÚ. 90. roky umožnili o dejinách filmu písať otvorene, čo spustilo vlnu historického pohľadu na slovenský film, a to zasa stimulovalo vznik monografií o tvorcach. Tam vnímam aj zmenu orientácie od zakladateľskej generácie filmovej vedy k nášmu zoskupeniu – zmenu ťažiska výskumu z teórie na dejiny filmu.

KM: Ste autorom alebo spoluautorom monografií o E. Havettovi, D. Hanákoví, Š. Uhrovi a J. Kadárovi, ktoré sú značne odlišné, ale čosi ich spája. Ide o predstaviteľov troch režisérskych generácií, ale všetci boli v rôznej miere proskribovaní. Evidentné je tiež vaše východisko v autorskej teórii. Aká je logika výberu pre témy vašich prác?

VM: Pre mňa bolo vždy kľúčové vybrať si autora, ktorý má dosť dobrých filmov. Nechcel som písať o filmárovi, s ktorým sa neviem stotožniť ako s umelcom a osobnosťou. Potrebujem tvorca, ktorý mi dáva dostatok podnetov na interpretáciu. Preto by sa mi ťažko písalo napr. o Jakubiskovi. Keď som dopísal Štefana Uhru, uvažoval som aj o Jakubiskovi, ale vtedy už mal nakrútených toľko zlých filmov, že som to v žiadnom prípade nechcel robiť. Nemôžem napísať monografiu o niekom, koho budem zhadzovať.

KM: V čom sa knihy odlišujú z hľadiska prístupu? Havetta je zborník štúdií. Ostatné sú klasické portréty autorov. Použili ste pri nich inú metodiku?

VM: Nemám pocit, že by boli nejaké zásadne iné. Vždy som sa snažil o prepojenie osobného a umeleckého života. U Hanáka osobný rozmer nehral až takú rolu, dôležitejšie boli interpretácie diel, pretože ide o žijúceho autora. Najviac som sa osobnému životu venoval pri Kadárovi. Pri Uhrovi osobné veci boli dôležité v prípade prípravy na dielo. Ale čím viacej dielo bohatlo, stávali sa podstatnejšie tie veci, ktoré hovorili o diele. Osobnému životu som sa nechcel veľmi

venovať, lebo najmä v 70. rokoch bol komplikovaný, keďže bol perzekvovaný, ale súčasne hľadal veľa kompromisov. Pre mňa bol každý z tých autorov hrdina a nebudem predsa hrdinu vláčiť bahnom.

KM: To je zvláštne, že hovoríte o hrdinovi.

Evokuje to písanie románu, pritom máte veľmi nebeletristický, vecný štýl.

VM: Hej, taký suchopárny, úradnícko-historický. Snažím sa neublížiť postavám, zdôrazniť ich veľkosť.

KM: Pri žijúcom autorovi sa snažíte vytvárať rekonštrukciu diela v spolupráci s autorom, zatiaľ čo pri nežijúcom rekonštruujete z historických materiálov, ktoré máte k dispozícii. Čo vás baví viac?

VM: Podstatným pravidlom mojej práce je dôslednosť. Nemám rád polovicatú prácu. Odlišnosť kníh vyplývala z odlišnej ambície. U Hanáka ma zaujímal, prečo sa napr. prihlásil na FAMU. Prečo spolupracoval na svojom prvom filme s mimom. Už som sa ho napr. nechcel pýtať, čo robil v auguste 1968, či podpísal Chartu 77 alebo antichartu. Alebo som si o ňom nezisťoval, že si v 18 – 19 rokoch zmenil meno z Humaj na Hanák a on mi to nepovedal, lebo sa za to hanbil. V prípade Kadára išlo o človeka, ktorý roku 1969 prakticky zmizol, takže mojou snahou bolo čo najviac ho priblížiť. Tam bola pre mňa dôležitá aj informácia, že v L. A. zmenil bývanie a štyri mesiace pred smrťou roku 1978 bol konečne šťastný, keď mal výhľad na more.

KM: Prostredie filmovej reflexie je úzko spojené s viackrát premenovanou katedrou (dnes Katedrou umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií) na FTF VŠMU, ktorú ste dlho viedli. Čo má byť dnes náplňou našej disciplíny a v čom sa tá náplň v priebehu 20 rokov zmenila?

VM: Premena názvu na filmové či audiovizuálne štúdiá umožňuje širší záber a vnímanie to ako súčasť zmeny univerzitnej paradigmy v celej Európe. Ale v zásade si myslím, že bez ohľadu na to, ako sa disciplína volá, jej náplň zostáva rovnaká. Zostáva rozdelenie na históriu, teóriu a publicistiku a každý z tých troch pilierov má svoje miesto vo výchove študentov. Ťažko povedať, čo je dôležitejšie, u každého študenta treba nájsť to, na čo má väčší talent. Dnes môže byť iná metodika, ale náplň sa nemení.

KM: Čo by mala nielen katedra, ale aj škola urobiť, aby bola lepšia?

VM: To, čo je pre študenta najdôležitejšie, je inšpirujúci učiteľ. Je to zložitá alchymia. To znamená, že by mala pritiahnúť ľudí, ktorí dokážu tímovo čosi zmeniť. Alebo napríklad aby sem prišiel taký Ulrich Seidl, ktorý žije takmer za rohom, a urobil tu trojmesačný kurz. Zdá sa mi dôležité mať vysoké ambície. Vtedy môžete stroskotať, ale aj dosiahnuť vysoké méty.

—
KATARÍNA MIŠÍKOVÁ

zábery z filmu 25 km², zdroj: archív Jany Minárikovej



25 km² (mimo civilizačného chaosu)

r. Jana Mináriková, SK, 2011

Vopred vás upozorňujem, že text, ktorý čítate, nie je recenziou. Je snahou túlať sa s mapou v ruke po krajine audiovizuálneho textu. Objavovať ponúkané obrazy, ale tiež nazerať na scenérie z nových miest, tvoriť ich kompozície v myslí odznova. A nakoniec podújať sa blúdiť po možných (aj keď dávno zarastených) interpretačných cestách. To všetko na priestore s rozlohou 25 km².

Krátkometrážny film *25 km²* Jany Minárikovej je paradokumentom alebo ak chcete mockumentom o fiktívnom-nefiktívnom mužovi menom Martin. Jeho život je spojený od detstva so šperkárstvom. Najskôr je to záľuba z mladosti, z ktorej sa neskôr v dospelosti stáva remeslo s rizikom vychádzajúcim zo špecifickej metódy výroby šperkov. Ide o hydrometeorologickú metódu. Spočíva v tom, že akýkoľvek kúsok kovu sa vplyvom elektrickej energie vyvolanej bleskom radikálne mení. No neplatí to len pre kov, ale aj pre ľudí, konkrétne pre Martina.

Režisérka Jana Mináriková už vo svojom študentskom debute s názvom *Zo života hydiny* (2005) s nadhľadom parafrázuje postupy náučných filmov, v ktorých je človek akosi v pozadí a dôraz sa kladie na opis daného procesu, v ktorom je človek prítomný, alebo je priamo jeho nástrojom. Odosobnenie a zámerné kízanie po povrchu (s veľkou dávkou sarkazmu) bez snahy vykresliť charakter postáv je zatiaľ len tušenou pracovnou metódou. No napriek tomu bez akejkoľvek skepsy. Podobne aj v ďalšom filme, resp. inštruktážnom videu *Návod na použitie* z roku 2009 sa opis života človeka obmedzuje na jeho biologicko-fyziologické procesy a jeho sociálnu interakciu v prostredí. Tento moment len podčiarkuje vizuálna stránka, v ktorej dominuje automatizácia výroby produktov rôzneho druhu a ľudia determinovaní len ako neosobná súčasť celej tejto mašinérie (mimochodom, filmy sa dajú vidieť na azyl.sk alebo docalliancefilms.com).

Nízkorozpočtovým filmom *25 km²* sa však autorka dostáva do miernej polohy. A nielen tým, že ponúka príbeh o jednej postave, ktorá má aj konkrétne meno a je zaujímavou osobnosťou. Samotná snaha vyrozprávať svoj príbeh je rovnako novým prvkom. Postava šperkára Martina pôsobí ako rarita, no nevzniká tu konflikt medzi ním a kolektívom obyvateľov v dedine, ako by mohol niekto očakávať. Zaujímavé je, že poloha hlavnej postavy samotára nevychádza z nejakého vnútorného pnutia alebo presvedčenia. Jeho voľba byť mimo civilizovaného sveta je čisto pragmatická. Odkedy ho zasiahol blesk je citlivý (pocituje bolesť) na každé elektromagnetické vlnenie (to je vo filme aj priamo povedané vo forme „rekonštrukcie“). Preto Martin odchádza do hôr, žije v izolácii doslova aj mimo zdrojov elektromagnetického vlnenia. Tento nútený exil sa stáva akýmsi mementom. Jeho význam sa tu objavuje len implicitne akoby bez zjavného zámeru (ani ironicky voiceover hlavnej postavy, že môže ísť o trest boží, veľmi nenapovie). Unikátne veci sa skrátka dejú len tak, bez hlbšieho zmyslu. Jeho nachádzanie spočíva len na divákovi, podobne ako v reálnom živote. Práve ukrytie

fiktívneho príbehu pod masku dokumentárnych postupov pomáha docieľiť to, že táto otázka môže byť navesky otvorená. Sledujeme rozprávanie o bežných starostiach nie bežného muža, o jeho cestách do dediny (na hlave vždy s olovenou prilbou ako izolantom) za účelom predaja šperkov, o spôsobe ako sa chytajú blesky alebo o stretnutiach s rodinou hlboko v lese... Navonok jednoduché starosti a radosti až mýtickej postavy.

To čo je mimo filmu a súvisí s jeho konceptom a výrobou, vstupuje aj priamo do filmu. Aby som bol presnejší: to, že je film nakrútený kompletne na 8 mm filmový materiál (celý zvuk je zákonite dotvorený postprodukčne) nemožno pokladať len za formálny výstrelok, ale naopak za spôsob zachovania autenticity výpovede. Je síce otázne, či by divák uvažoval nad tým, ako je možné nakrúcať digitálne, ak postave robí problém akákoľvek forma elektromagnetického vlnenia, ak by táto „skutočnosť“ nebola zdôraznená v komentári. Paradoxne sa takto dostávame do začarovaného kruhu, kde sa oplatí sledovať práve nenápadnú hru autorky na autenticnosť, ako polemizovať či daný príbeh a postava vychádza alebo nevychádza zo skutočnosti. V tomto smere sa *25 km²* dá vnímať ako skromný experiment v obmedzených (najmä rozpočtovo) podmienkach o tom, ako dosiahnuť na základe vytvoreného konceptu fungujúci mechanizmus, podať správu síce o fiktívnom stave vecí, ale urobiť to premysleným spôsobom. Ďalším plusom je ambícia o alternatívny spôsob distribúcie formou geocachingu¹ (no zároveň aj inými klasickými cestami). Tu sa príbeh definitívne uzatvára a v duchu implicitne pociťovaného posolstva návratu k prírode, resp. v spojení technológie a pleneru, ktorého prienikom je hra. Teda objavovanie zabudnutých miest mimo civilizačného chaosu a nachádzanie nových výziev v podobe odkazov, s nádychom krásne naivného dobrodružstva.

—
MAREK ŠVAJDLENKA

¹ Geocaching je zábava, či určitý druh športu – geo znamená zem a cache znamená skrýša. Sú to teda skrýše na zemi, kdekoľvek, väčšinou na pekných zaujímavých miestach. Každá skrýša má na internete svoju stránku, kde je opis miesta a súradnice GPS, podľa ktorých ju potom hľadači hľadajú. Geocacher – hľadač teda potrebuje na nájdenie mať GPS prijímač a prístup na internet. Skrýšu väčšinou tvorí vodotesná nádoba, v ktorej je ceruzka, zápisník (logbook) a rôzne iné predmety. Hľadač si pri nájdení môže čokoľvek zobrať, no zároveň nič čo aj pridať, aby skrýša zostala naďalej aj pre ďalších hľadačov. Po nájdení treba urobiť o tom záznam aj na internete, a tým sa podeliť o zážitky s ostatnými.
www.geocaching.sk

Amatérsky film na Slovensku žije! (žije?)

Čo môžu mať spoločné výtvarník, banský elektromontér, žurnalista, právnička a učiteľ matematiky? Pozitívny vzťah k filmom, ktorý postupne prerástol do nadšenia pre vlastnú filmovú tvorbu. Ich mená a filmy sú ľudom z profesionálnej filmovej scény neznáme, filmová veda o ich filmových dielach vie málo, štatistiky či podrobné informácie o tvorbe neprofesionálnych, alebo ak chcete, amatérskych filmárov na Slovensku prakticky neexistujú.¹ Diváci sa s ich dielami stretnú skôr náhodne a ojedinele, veľkosť ich publika je zväčša limitovaná počtom príbuzných, kamarátov a známych. A predsa aj u nás existujú ľudia, ktorí svoj voľný čas a vlastné úspory venujú nakrúcaniu filmových diel a dielok bez profesionálnej podpory. Ak teraz čakáte nejakú definíciu toho, o akom filme na stránkach Kinečka píšeme, zrejme ju tu nenájdete. Žiadna univerzálna poučka pre amatérsky film neexistuje. Za týmto označením treba vidieť snahu tvorcov amatérskych filmov vymedziť sa voči profesionálnym filmárom, teda ľuďom, u ktorých sa predpokladajú odborné skúsenosti, profesionálne technické, materiálne a personálne zázemie a primeraný časový priestor na realizáciu filmových diel. Na rozdiel od profesionálov, amatérski filmári svoje filmy tvoria cez víkendy, na dovolenkách,

či počas voľných večerov. Kategóriami amatérskych filmov sú nielen hraný či dokumentárny film, ale aj animovaná tvorba a videoklip. Málčko z amatérskych filmárov má (minimálne vo svojich začiatkoch) nejaké teoretické či technické vzdelanie z oblasti filmu. Amatérskym filmárom môže byť aj desaťročné dieťa, a často s veľmi dobrými (ak nie lepšími) výsledkami v porovnaní s dospelými tvorcami. Realizačný tím väčšinou nepresahuje troch ľudí, pritom nie je výnimkou, ak je režisérom, scenáristom a kameramanom či zvukárom jedna a tá istá osoba. Väčšina opýtaných tvorcov na moju otázku, aké boli náklady ich amatérskych filmov odpovedali, že takmer žiadne. Amatéri netvorí kvôli zisku. Tvoria pre vlastné potešenie a pre radosť divákov. Práve nekomerčnosť sa považuje za kľúčový zjednocujúci prvok amatérskej filmovej tvorby. Pýtate sa, či sa dá za takýchto podmienok natočiť film, ktorý ponúkne divákovi skutočný filmový zážitok? Viacročná skúsenosť organizátorov Pezinského amatérskych filmového festivalu – PAFF – hovorí o stúpajúcom záujme publika. Aby som bola konkrétnejšia, na posledné ročníky PAFF-u prišlo vyše 200 ľudí. Festival pred siedmimi rokmi začínal s približne 30 divákmi. To je myslím, veľmi dobrý spätný odkaz pre amatérskych filmárov.

Nielen organizátori festivalov amatérskych filmov bojujú o každého diváka. Títo však majú o jeden marketingový problém navyše. Skrýva sa pod samotným pojmom „neprofesionálny“ či „amatérsky“ film. Ani jeden z týchto termínov totiž nevytvára pozitívny obraz o kvalite filmovej projekcie, nech už je realita akákoľvek. Dobrému amatérskemu filmu môže poriadne ublížiť podvedomá asociácia pojmu „amatérsky“ či „neprofesionálny“ s videoprodukciami prezentovanou rôznymi televíznymi spoločnosťami pod označením „domáce video“ resp. home-video. V tejto súvislosti je označovanie filmov termínmi „amatérsky“ či „neprofesionálny“ vnímané ako nešťastná voľba. Amatérsky filmár má vo väčšine prípadov zámer napodobňovať postupy a filmové žánre profesionálnych tvorcov, a teda preskakovať hranice domáceho videa s výrazným odstupom. Samozrejme, nie každému tvorovi sa podarí priblížiť k profesionálnej tvorbe. Na druhej strane, netradičné autorské postupy a svojrázne filmové prosťriedky v amatérskom filme prinášajú obecstvu priam objaviteľský zážitok. Aj preto má amatérsky film nárok na svoje miesto vo filmovom umení a svoje vlastné publikum.

! Kto dá prednosť osobnej skúsenosti, má príležitosť stretnúť filmových amatérov už v septembri v priestoroch galérie HotDock na Grösslingovej ulici v Bratislave. KINEČKOlab organizuje projekciu filmu *Plynutie filmovej skupiny FUJART* spojenú s diskusiou na tému *súčasná amatérska filmová tvorba na Slovensku*. Konkrétne súradnice sa dozviete čoskoro!

—
KATARÍNA GALLOVÁ
filmová amatérka a koordinátorka projektu KINEČKOlab

¹ Medzi ojedinelé texty o neprofesionálnom (amatérskom) filme na Slovensku patria: Vladimír Pikalík: *Z histórie amatérskych filmov na Slovensku*. NOC, 1992; Zuzana Školudová: *Amatérsky film na Slovensku*. Film.sk 2004, č. 5; Peter Konečný: *Amatérsky film na Slovensku I – IV*, www.kinema.sk

FESTIVAL SLOBODY
výzva na zasielanie filmov

Tohtoročné druhé pokračovanie medzinárodnej filmovej prehliadky Festival slobody sa uskutoční 22. až 24. novembra 2011 v priestoroch DK - Zrkadlový háj v Bratislave. V tomto ročníku chce dať Festival rozsiahly priestor filmovým tvorcom venujúcim sa tvorbe filmov z takzvaného obdobia neslobody, a teda kinematografickým dielam, ktoré akýmkoľvek spôsobom spracúvajú tému nacizmu, komunizmu a slobody. Žánrovo je Festival slobody neobmedzený. Filmy je možné zasielať najneskôr do 31. augusta 2011.

Vybrané filmy budú odprezentované na úrovni medzinárodnej nesúťažnej filmovej prehliadky. Autori, ktorých filmové diela budú na Festival slobody vybrané, budú kontaktovaní formou e-mailu. Na zasielanie filmov, prosím, vyplňte prihlasovací formulár a odošlite ho na emailovú adresu vitek@upn.gov.sk. Vytačtený a podpísaný formulár tiež zašlite spoločne s filmom na DVD nosiči na poštovú adresu:
Ústav pamäti národa, referát Oral history, Námestie slobody 6, 817 83 Bratislava 15.
Do rohu obálky uveďte heslo „Festival slobody“.

Prihlasovací formulár nájdete na www.upn.gov.sk/festival-slobody



hlavný hrdina filmu *25km²*, zdroj: archív Jany Minárikovej

O scenáristike s hotdogom v ruke

Krátko potom, ako Petr Jarchovský dorazil do Bratislavy, pochválil vraj Bratislavský hrad. Spolu s Luborom Dohnalom prišli na festival Early Melons ako lektori miniMIDPOINTu – projektu zameraného na vývoj a analýzu scenárov. Kinečku prischol rozhovor počas obeda. Všade bolo plno, otvorenie seminára sa blížilo a nemožnosť celého obeda zaklincovalo, že po poslednej reštaurácii pri VŠMU, ktorá prichádzala do úvahy, zostala obrovská diera v zemi, zo stien trčali káble. Hneď ako Petr Jarchovský dorazil na VŠMU, skritizoval plagát filmu Terminátor v školskom bufete, kde sa pri hotdogu udial aj celý rozhovor.

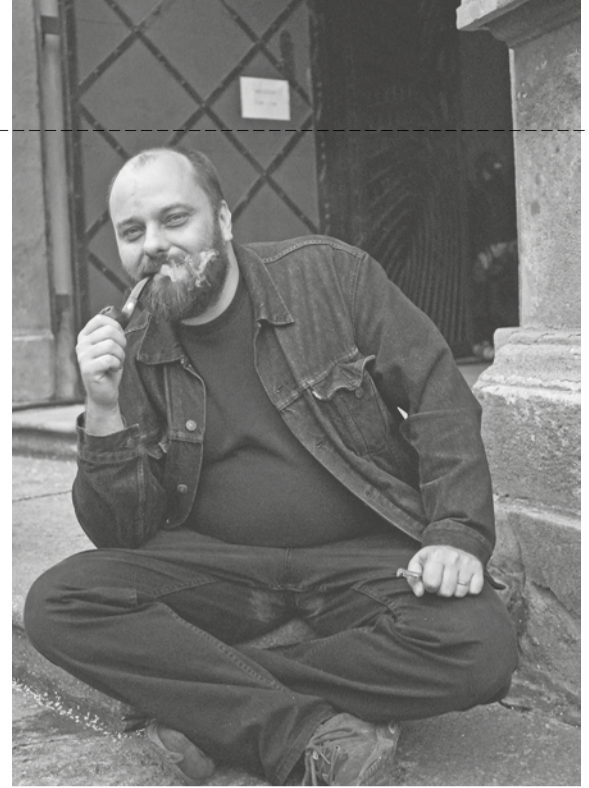


foto: Martin Špelda

HLUK: Na Early Melons robíte lektora miniMIDPOINTu. Aký je váš vzťah k dozeraniu na cudzie scenáre?

PJ: Súčasťou scenáristiky je schopnosť spolupracovať minimálne vo dvojici. Je pre ňu špecifické komunikovať s nejakým iným talentom, ktorý do toho vstupuje, bez toho, aby ste to cítili ako krivdu, alebo ako vpád do nejakej autorskej intimity. Ja sa snažím, aby si na toto zvykli aj moji študenti a aby si v tomto kolektívnom spôsobe práce, ktorý filmová tvorba predpokladá, našli svoje miesto. A aby to pokladali za výhodu a nie nevýhodu. Pretože väčšina uchádzačov prichádza s literárnou ambíciou namiesto scenáristickej. Takže pre nich býva šok, keď im začne do tvorby zasahovať veľa ľudí, napríklad režiséri. Preto v nich treba zachovať aj napriek tomu tú energiu. A to je vlastne to, čím je pre mňa scenáristika zaujímavá a zvláštna.

HLUK: Považujete scenár za nejaký špecifický druh literatúry?

PJ: Určite. Ja si myslím, že scenár je literárny tvar, ktorý je nedefinitívny a tá nedefinitivnosť je mu vlastná. Nič neznamená, pokiaľ z neho nie je niečo iné, napríklad film. A s tým sa musí počítať, lebo my sme vlastne tvorcovia akéhosi fantóma budúceho filmu a našou úlohou je pre tú predstavu nadchnúť ďalšie profesie. Vlastne píšeme pre veľmi poučené publikum, a to sú filmoví profesionáli. Lebo scenár ako prví čítajú herci, režisér, producent, architekti, kameramani a nie divák. Týchto ja musím presvedčiť: „Na tomto budem robiť dva roky.“ K divákovi sa to dostane až sekundárne.

HLUK: Ako vnímate „rýchlokurzy geniality“ pre scenáristov, prípadne publikácie s názvami „Ako napísať scenár za 21 dní“?

PJ: Na týchto „kuchárkach“ je niečo pravdy. A keď si to osvojíte, tak vám to uľahčí veľa roboty. Napríklad ako vybudovať postavu, ako nebyť príliš dlho v expozícii. V konečnom dôsledku je to aj tak vždy iba iným spôsobom aplikovaný Aristoteles a my o tom na škole tiež učíme. Napríklad, keď sa naučíš základy kompozície a stupnice, ešte to neznamená, že urobíš niečo počúvateľné. Dôležité je mať energiu a víziu, ostatné sa dá naučiť za pochodu. Nefunguje to tak, že si prečítaš príručku. Musíš mať skutočnú potrebu a vôľu rozprávať príbeh. Aj na škole veľmi nehovoríme čo sa musí a čo sa nesmie, skôr ako dostať do filmu to, čo máš na srdci.

HLUK: Aká je pre vás ako scenáristu cesta k definitívnej podobe textu?

PJ: Ono sa to mení od prípadu k prípadu. Napríklad s režisérom vymýšľame situácie, ktoré nás zaujímajú, bavíme sa o tom, a z toho vzniká prvá verzia. Inokedy je to tak, že sa ku mne dostane nejaký literárny nápad, začnem písať a potom to prinesiem. Je to ťažké, lebo stále sa cítiš ako literát. Napríklad už aj môžeš mať scenár, ktorý sa môže ponúkať, dávaš to hercom, režisérom, posieľaš to na granty... v tejto chvíli sa to stáva ťažké, lebo sa od toho oddeliš a hovoríš „Zoberte si to a urobte z toho niečo nové“. Vtedy sa všetko stáva neistým. Môžu to zmeniť, prepísať, je to skrátka „na vode“. Napríklad napíšeš, že je letný deň, pri mori, je tam taká a taká atmosféra a vo finále je to zima, na horách a tak. Vtedy si položíš otázku, či je naozaj nevyhnutné, aby to vôbec bolo pri mori a čo je vlastne bezpodmienečne potrebné pre to, aby ten príbeh mohol fungovať. Atmosféra? Ani nie. Dôležité je, aby sa niečo

dialo medzi tými ľuďmi. Takže je úplne jedno, či to je pri mori, alebo na horách. Ale keď to je nevyhnutné, tak sa o to budem biť. Keď ten text raz má byť priechný, tak sa toho scenárista nesmie báť. Dôležité je nájsť hranicu konsenzu, keď sa to už neupravuje, ale iba kazí. V takomto procese to je až po strižňu.

V Pelíškoch sa nám stalo niečo podobné. Je tam scéna začiatku okupácie, keď chodia po uliciach tanky. A z rozpočtu sme si také niečo nemohli dovoliť. Navyše, v dobe filmov ako Zachráňte vojaka Ryana je tank na ulici banalitou. Tak sme hľadali spôsob, ako ľudia tú okupáciu prežívali, bez toho, aby sme potrebovali nejaké nákladné rekvizity. Vtedy som si spomenul, že môj dedo, ktorého vlastne stvárňuje Kodet, mal brata na letisku. Doma mali takú lampičku, kde sú lietadielka na tienidle a tie krúžia, keď svieti. A na mňa to ako na malého chlapca pôsobilo dosť desivo. Preto sme to nakrútili a do toho sú vo zvuku lietadlá, ako pristávajú na Ruzynské letisko. A je to oveľa vynaliezavejšie ako nejaký banálny tank v ulici. Stálo to nula korún. Takže obmedzenie ťa niekedy prinúti k nekonvenčnému riešeniu.

HLUK: Čo sa týka súčasných scenárov, aká je pozícia scenáristu teraz?

PJ: Teraz máme veľkú tradíciu, že režiséri si píšú scenáre sami a scenárista to nemá úplne jednoduché. Pred rokmi som hovoril študentom, nech sa pripravia na to, že sa s tým nebudú živiť. Že to je záležitosť šťastia.

HLUK: To hovorili aj nám.

PJ: Jednoducho máte ten luxus päť rokov sa v tom vzdelávať a potom možno budete mať obrovské šťastie nakrútiť si film. A teraz už v prvom ročníku musím hovoriť: „Nepíšte seriály pre televíziu. Vyčerpáte sa, otrávi vás to. Máte iba obmedzenú energiu.“ Takže úplne opačná situácia – dopyt je zrazu obrovský. „Užite si tú vysokú školu. Ono vás to dobehne. Samozrejme, všetci nakoniec skončíme v televízii, ale teraz máte ten luxus, že si môžete povedať: Ja budem ako Godard, alebo Truffaut, alebo Jarmush. A až potom zistíte, čím sa vlastne chcete živiť.“ Ono postavenie scenáristu sa nedá generalizovať. Ja som mal nadaného kamaráta, ktorý mal režijné ambície, tak sme to robili spolu. On ma k tomu dostal, presvedčil ma, aby som písal a to partnerstvo doteraz trvá. Preto chcem, aby študenti nepodceňovali partnerstvá na školách. Lebo film je tímová práca a je úplne jedno, či to je scenárista – režisér, alebo režisér – producent, alebo režisér – kameraman. Jednoducho nejaká dvojica, trojica, ktorá robí spolu. Oni sa už navzájom vyučia a pochopia, kto má mať kedy navrch. Ja nemôžem prísť na nakrúcanie a začať do toho kecať. Ale môžem vidieť, ako to nabera konkrétne rysy. Až keď režisér potrebuje niečo vyriešiť, vtedy sa o tom začneme baviť. A napríklad v strižni som už rovnocenný, tam sa bavíme o rytme, či je tá situácia dostatočne dramatická a tak...

HLUK: Kedy vás začalo zaujímať vytváranie nových svetov?

PJ: U mňa to má korene v rodine. Od prarodičov bol u nás zvyk rozprávať si rodinné historky. Spomínať si na príbuzných, rozprávať sa o situáciách, ktoré prežili. Tieto historky sa dedili. Doteraz sa rozprávajú príbehy, ktoré nám hovorila ešte babička. A toto ma veľmi bavilo. Sám som si veľmi cenil ľudí, ktorí dokázali takýmto spôsobom baviť svoje okolie. Preto si

cením priateľstvo s Petrom Šabachom, ktorý ešte predtým, ako sa stal spisovateľom, bol geniálnym rozprávačom. V krčme som vždy čakal, kým príde Šabach, dovtedy nuda. Ja som týmto ľuďom závidel a snažil som sa ich napodobniť. Potom som prišiel do inej skupiny ľudí a snažil som sa ich takto zabaviť. Mal som ambíciu, že budem kresliť, na základnej som písal knižku, takú dobrodružnú hlúposť a kreslil som si k tomu ilustrácie. Vlastne, písal som to iba kvôli ilustráciám, ale to písanie mi zostalo. Teraz za mňa ilustrácie robí niekto iný, ale to bola moja prvá scenáristika. Príbeh bola iba zámienka, aby mohli existovať obrázky.

HLUK: Je na príbehu niečo univerzálne, čo je v ľuďoch, prečo to chcú počúvať?

PJ: No v tom je zakódovaná túžba ľudského rodu. Je to nejaká spolu prežívaná skúsenosť, nejaký rituál. V momente, keď sa stretne s dobrým rozprávačom, ktorý nie je hlúpy, má svoju poetiku, je vtipný, tak máme čistý efekt. Že na svete, ktorý je sám o sebe dosť nepríjemnou skúsenosťou, je v tom niekto s nami, kto to vie podať nejakým znesiteľným a zdieľateľným spôsobom. Preto vychádzam z toho, čo mi hovorila babka, strýko, kamoši, lebo sa to opiera o skúsenosť, ktorá je niekam sublimovaná.

HLUK: Chcete ako scenárista dostať do príbehu niečo zo seba?

PJ: Ja si dávam veľký pozor, aby to, čo píšem, nebolo kázanie, alebo agitka. V tom som vyrastal, takže si dávam veľký pozor. Ale určite z novej generácie vyrastú nejakí Che Guevarovia, ktorí budú mať nebezpečne jasný názor na svet. Zmena uhlu pohľadu k tomu patrí. Ambícia tam je, ale ja sa ju snažím relativizovať. Mňa zaujíma ľudská povaha a nie čiernobiele zobrazenie, to zaujíma historikov a to je správne. Mňa zaujímajú dôvody, prečo postava koná ako koná, prečo je taká... Niektorí autori – kritici píšú, že komunisti by sa mali vešať. Dobré, ale nech začnú u svojho strýka. Je to taký zmatok, ako keď napríklad zistíš, že niekto, kto určoval estetický a etický kánon a prespieval si sa v puberte jeho pesničkami, udával ŠTB. Takéto šifry sa potom snažíš riešiť vo svojich príbehoch.

HLUK: Aký je podľa vás súčasný stav svetového filmu?

PJ: Ja na to nemám ešte ucelený názor, iba také útržky. Ale myslím si, že celá mainstreamová kinematografia – celosvetová globálna zábava – zinfantilnela. Keď sa pozrieme napríklad na staršie hollywoodske filmy, boli tam samozrejme veľké thráky, ale popri nich vznikali aj kvalitné drámy. Boli to rozprávky pre dospelých, kým teraz mám pocit, že to sú veci pre trinásťročných deti. Nie je to zlé, skôr infantilné. Popritom je tu strašne veľa nezávislej tvorby, ktorá sa stále atomizuje. Napríklad dnes môžeš pokojne na tento mobil nakrútiť úplne skvelý film. Ono sa to mení a už aj ja som v týchto veciach sto rokov za opicami, a to sa v nich pohybujem. Priestor preč nakrútenie aktuálneho filmu je vymedzený naozaj široko. Nevie, ako sa film bude meniť, ako sa bude financovať, spoplatňovať a tak... Myslím, že jediné, čo sa nestratí, je príbeh. Ao povedal Fellini – pokiaľ tu bude potreba, aby niekto rozprával niekomu druhému príbeh, tak tu bude aj film.

—
HLUK

12 - Sute

„No v tom je zakódovaná túžba ľudského rodu. Je to nejaká spolu prežívaná skúsenosť, nejaký rituál. V momente, keď sa stretne s dobrým rozprávačom, ktorý nie je hlúpy, má svoju poetiku, je vtipný, tak máme čistý efekt. Že na svete, ktorý je sám o sebe dosť nepríjemnou skúsenosťou, je v tom niekto s nami, kto to vie podať nejakým znesiteľným a zdieľateľným spôsobom.“

Útočisko animovaného filmu už nie len pod podjazdom

1. – 3. júl 2011, Stanica Žilina-Záriečie

Už prvým frameom, ktorý bol na žilinskej Stanici Záriečie premietnutý ako Fest Anča, si dal tento festival za úlohu nielen každoročne premietat, ale hlavne dohliadať, aby sa o animovanej tvorbe na Slovensku hovorilo trochu viac. A úplne hlavne, aby sa k divákovi každoročne dostali tie najlepšie filmy.

Byť jediným slovenským festivalom zameraným na animovaný film sa môže zdať výhodné. O to horšie je byť konkurenciou sebe samému. Ale Fest Anča fičí už štvrtý rok a každým ročným okruhom naberá na počte návštevníkov, úrovni filmov a najmä kvalite programu. Je to festival, ktorý veľmi rýchlo pochopil, že obyčajným premietaním nedosiahne to, čo treba. Animácia už postupne prenikla do iných médií a dokonca odvetví, a preto zachytenie jej aktuálneho stavu a najlepšej formy si vyžaduje úplne nový koncept. Medzinárodná súťaž krátkych filmov je síce to najdôležitejšie, no práve všetko ostatné, čo Fest Anča ponúka, ju robí festivalom budúcnosti. Jej verzia 2011 bude bežať od prvého do tretieho júla v Žiline.

WTF (...what the Fest Anča)

Už samotné umiestnenie festivalu na stanicu Záriečie (teda do nie úplne tradičného priestoru), smeruje skôr k open-air letnému festivalu. Hudobných headlineroz nahrádza medzinárodná porota a samozrejme to najlepšie, čo bolo za celý rok naanimované. Počas troch rokov sa na festivale stihli vystriedať mená, ako Albert Marenčin, Max Andersson, Phil Mulloy, Rutu Modan, Mišo Struss, Pakito Bolino, či Ivana Zajacová, teda mená, ktoré vo svete súčasnej slovenskej či svetovej animácie/filmu/comiksu rezonujú.

Hoci je medzinárodná súťaž zameraná na krátke filmy, v programe majú svoje stabilné miesto aj dlhometrážne snímky. Aj tu platí pravidlo kvality výberu, preto ide o tituly, ktoré sa dajú v kine vidieť iba ťažko, keďže v bežnej distribúcii nikdy neboli, alebo nikdy nebudú (a keď aj boli, tak možno iba raz, čo ich z biedy rozhodne nevytrhne).

Keď sa filmový festival koná v lete, je takmer nevyhnutné neobmedzovať sa len na samotné premietania, ale ponúknuť sprievodné akcie, ktoré so zameraním súvisia, alebo ho v ideálnom prípade dopĺňajú. Takýto festival sa stáva platformou pre ľudí, ktorí sa o animovaný film nielen zaujímajú, ale aj sa mu venujú, či už profesionálne alebo amatérsky. Uvoľnená atmosféra Fest Anče úplne popiera zdanie, že svet animovaného filmu sú iba tablety a dolámané chrčtice. Preto by sa dal samotný víkend na stanici brať ako každoročné vyvrcholenie činnosti, zahŕňajúcej aj premietania počas roka (Fest Anča Fičí), či pravidelné upozorňovanie priateľov (zo sociálnej siete) na rôzne krátke filmy, ktoré niekedy zostávajú zbytočne prehliadnuté a pritom sa ich aj napriek zahlteniu informáciami oplatí vidieť. Asi najviditeľnejším výsledkom mimofestivalových aktivít je vydanie DVD Animation is not mŕtva/Animácia nie je dead, teda prierezu súčasného slovenského animovaného filmu. Aj toto je dôkaz, že v kontexte

slovenského filmu má animácia momentálne dosť silné postavenie.

Ďalšou pridanou hodnotou Fest Anče je presah do iných príbuzných médií. Napríklad aj výstava grafičká a komiksov je ďalšou možnosťou, ako skombinovať nakreslené a vymyslené. Preto je na stanici pod nadjazdom aj stánok s LOMO foťákmi schopnými robiť krátke sekvencie, workshopy kde sa animuje vo všetkom – od ploškovéj animácie až po SketchUp, alebo prednáška o niekoľkoročnej tradícii demoscény² namiesto večerníčka. Áno, je to festival, kam by prišla aj Judy Jetson.

FEST ANČA 2011

Stále väčší nával návštevníkov si každým ročným vynútil rozšírenie počtu kinosál. Bonusom Fest Anče 2011 je ďalšie rozliezanie festivalu aj do iných častí Žiliny. Medzinárodná súťaž bude tento rok premietaná v Mestskom divadle a celovečerné animáky pobežia v multiplexe Mirage. Stanica Záriečie naďalej zostáva, okrem ostatných premietaní v dvoch kinosáloch (tretia musela ustúpiť zväčšujúcejmu sa baru), epicentrom všetkého diania – teda koncertov, prednášok a workshopov. Zároveň sa rozširuje aj program, keďže festival neoficiálne začína premietaním už vo štvrtok večer.

Čo sa týka filmov samotných, môžeme podľa programového riaditeľa očakávať najkvalitnejší program v histórii festivalu. Spolu s rastúcou kredibilitou prišiel aj väčší záujem zo zahraničia a prihlásilo sa najviac filmov, čo samozrejme sľubuje účasť kvalitnejších titulov. Preto Fest Anča upriamuje pozornosť na medzinárodnú súťaž, kde sa objavujú filmy ocenené na iných prestížnych filmových festivaloch, ako Berlinale, Sundance a Cannes. Medzi najväčšie lákadlá tento rok patrí rozhodne Ivan Maximov, ruský animátor, ktorého tvorba má nezameniteľnú atmosféru a už niekoľko dekád patrí medzi špičku svetovej animácie. Kto chce zažiť „širokú ruskú dušu“ nielen na plátne, ale aj naživo, nemal by stretnutie s ním vymeškať, keďže bude členom medzinárodnej poroty, kam spolu s ním prijala pozvanie aj nová predsedníčka AVF, Zuzana Gindl-Tatárová.

Očakávaný je aj návrat Phila Mulloya, tenoraz však iba v podobe jeho aktuálneho filmu. Autor trilógie *Intolerancia* (premietala sa na Fest Anči v roku 2008) bude mať tento rok premiéru dlhometrážneho filmu *Goodbye Mr. Christie* (kompletne urobený vo flashi) a zatiaľ pôjde o jediné premietanie na Slovensku. Podobne je na tom aj *Chico and Rita*, film, ktorý sa zaoberá témou imigrantstva a najmä hudbou, čo zvyrazňuje aj jazzový soundtrack šmrncnutý Kubou. K celovečerným animovaným filmom patrí aj posledný Švankmajerov *Přežít svůj život*, či *Iluzionista*.



záber z filmu *Metropia*, zdroj: Fest Anča

V tematických sekciách sa budú biť Japonci s Brtmi. Animate Projects je kolekcia najoceňovanejších britských animákov za posledných desať rokov, pričom v druhom rohu bude bežať výber súčasnej japonskej animácie pre všetkých, ktorí potrebujú na vlastné oči vidieť, že japonská tvorba nie je iba stroboskopické anime, ale fenomén, v ktorom sa miešajú všetky druhy animácie a hlavne nálady.

Ani domáci sa nemôžu sťažovať na zlú úrodu. Rekordný počet prihlásených slovenských filmov sľubuje zaujímavý playlist Slovenskej sekcie, kde bude zastúpená tvorba momentálne najplodnejších animátorov za uplynulý rok. Uvidíme najnovší film Kataríny Kerekesovej *Kamene*, posledné počiny Petra Skalu, Daniela Krajčovej, či Miša Strussa.

Animátori nie vždy makajú na svojich filmoch a stále častejšie si hľadajú uplatnenie vo svete videoklipov. Kreslenie hudby vždy viedlo k obojstrannému obohateniu a výsledky bývajú spravidla viac ako uspokojivé. Minimálne ako protipól za sebou zoradeným spomalovač-kám plným glitteru, ako býva v slušnom popovom kine zvykom. Keďže sa animovaná hudba medzi filmy zaraďuje iba ťažko a ignorovať ju nie je ten najlepší nápad, úplnou novinkou na festivale je medzinárodná súťaž videoklipov. S novou kategóriou bola zostavená aj špeciálna porota.

WORKSHOPY

Jedna vec je vidieť výsledok na plátne či obrazovke, ale druhá vec je vedieť, ako to celé vzniklo. Zaujímavé to je najmä v prípade počítačovej grafiky, ktorá je tento rok zastúpená vo forme videohier. Aj herný priemysel si zobral z animácie svoje a pretavuje ju do úplne novej formy. Prednášať budú samotní tvorcovia a bude možnosť dozvedieť sa takmer všetko o vzniku vizuálov a 3D grafiky v počítačových hrách. Ako sa podarilo rozhybať mechatronickú chobotničku v 3D priestore a do akých médií môže mať animácia presah, povie Jano Šicko, ktorý vypustí do sveta making of svojej populárnej aplikácie 3bot pre iPhone. Podobne podrobne budú grafici mlátičky Mafia 2 pitvať proces vzniku 3D animácie tejto FPS³ hry. Z VŠMU si na festival odskočia aj súčasní a bývalí pedagógovia Filmovej a Televíznej Fakulty, ktorí urobia špeciálne letné prednášky. Z katedry animácie príde o histórii animovaného filmu povedať Rudolf Urc a v tomto kontexte sa budú premietat aj filmy legendárneho Viktora Kubala, tvorca ešte legendárnejšieho Pufa a Mufa. Režisér Stanislav Párnický bude mať workshop týkajúci sa praktickej audiovizuálnej tvorby.

Veľkým lákadlom môže byť aj workshop s prednáškou Margot Tsakiri-Scanatovitsovej, absolventky Royal College of Art.

PECHA KUCHA ANCHA

Jedno je vidieť výsledok na plátne, druhé je vidieť proces výroby a tretie je vedieť, čo môžeme vidieť nabudúce. Prehľad o konceptoch, pripravovaných projektoch, alebo o tvorbe jednotlivých umelcov udržiava na Anči Pecha Kucha. Mutácia tohto posedenia pri sériách 20 obrázkov po 20 sekúnd bude tiež orientovaná prevažne na projekty spojené s animáciou, čím sa dá trochu nazrieť do ich budúcnosti, než budú hotové.

VIDEOKARAOKE

Alternatívny dabing vzdáva hold osemdesiatym rokom, keď bol východný blok odkázaný na ilegálnu distribúciu simultánne a nemotorne nadabovaných VHS pásov. O necelých 30 rokov neskôr sa z toho stáva Animation Karaoke Battle – forma zábavy budúcnosti. Samotní účastníci festivalu si môžu do mikrofónu zaimprovizovať svoje verzie replík klasiky animovaného filmu, z čoho by mali radosť aj ich samotní autori. Všetko sa dá robiť profesionálne, preto Dj Stroon, talent z predošlých ročníkov, má mimo karaoke súťaže aj samostatné premietanie, kde využije všetok svoj talent a pobije sa takouto formou s oscarovým animákom *Gruffalo*.

ZÁVER

Hoci každý festival je dnes už multimediálny, všetko ostatné okrem jeho hlavného zamerania je určené viac-menej na vyplnenie voľného času. Fest Anča tiež môže na prvý pohľad plniť tento kánon. Jej výnimočnosť spočíva v prepojení prehliadky animovaných filmov so všetkým, čo s animovaným filmom priamo či nepriamo súvisí. Stačí sa ísť o tom presvedčiť priamo do Záriečia a zistiť, že film môže mať veľa spoločného aj s 3D mlátičkou, koncertom, vjingom, tričkom, výstavou, súťažou o ceny, dizajn marketom a dokonca aj waflami.

HĽUK

1 BAB (Bienále Animácie Bratislava) je tiež zameraný na animované filmy, no trochu iným spôsobom. K tejto téme sa viaže rozhovor s programovým riaditeľom festivalu Fest Anča Andrejom Kolenčíkom, v nultom čísle KINEČKA (leta).

2 <http://cs.wikipedia.org/wiki/Demoscena> hovorí: „Demoscena (demoscene) je fenomén na pomezí digitálneho umění, kreatívnej tvorby a undergroundu, ktoré vzniká, je určené a prezentované na počítačoch.“ Myslím, že celkom výstižné.

3 FPS – First Person Shooter – chodíš a strieľaš, keď nestrieľaš, plníš úlohu.



plné kinosály na Stanici Žilina-Záriečie

„Manipulácia crvene“ a iných vecí

Retrospektíva Mladena Stilinovića v Budapešti

Na konci apríla som sa pracovne ocitla v Budapešti. Čas nebol takmer žiadny, no bez jednej výstavy som odtiaľ vtedy odísť určite nemohla. Budapeštianska „pobočka“ Ludwig múzea totiž predstavila obsiahlu retrospektívu chorvátskeho konceptuálneho umelca **Mladena Stilinovića** (*1947), jedného z najznámejších umelcov bývalého východného bloku.

Ak som Mladena Stilinovića hneď na začiatku charakterizovala ako umelca z východného bloku, nebola to náhoda ani žiadne škatulkovanie. Mladen Stilinović je presne tým typom umelca, ktorý tak dobre zapadá do (nielen) západnej predstavy umenia za bývalou železnou oponou. Je príznačné, že jeho diela som po prvý raz videla na Documente v nemeckom Kaseli v roku 2007 a potom na niekoľkých výstavách zbierky Kontakt vo vlastníctve rakúskej Erste Bank. Ludwig múzeum v Budapešti naskočilo na tú správnu vlnu, nakúpilo kvalitný súbor jeho diel a spravilo mu retrospektívu.

Mladen Stilinović sa na alternatívnej umeleckej scéne v bývalej Juhoslávii objavil v 70. rokoch minulého storočia. Ako pravý vlnajový umelec východu, bol vždy radikálne politický a veľmi nekorektný. Jeho umenie využíva celú škálu politických

a spoločenských symbolov, ktoré vzájomne kombinuje, komentuje, zneužíva a až donekonečna obsesívne opakuje. Jedným z jeho leitmotívov je červená farba, často v podobe textu alebo len čiary, nápisov na dennej tlači, a niekedy len na vyfarbených častiach fotografie. Červená farba je sama osebe nosným objektom, niekedy stačí nápis „crvena“, napísaný červenou pastelkou na zažltnutom zdrape papiera. Alebo, snáď ešte výstižnejšie, nápis „manipulacija crvene“. S červenou teda ďalej manipuluje, píše ňou parafrázy komunistických hesiel, čarba ňou na mapy, vlnajky a svoje fotky, alebo fotky anglickej kráľovnej. V jeho krátkych experimentálnych filmoch sa zjavuje v podobe neurotických prestrihov, v sledoch rýchlych chorobných obrazových asociácií. Niekedy červenú kombinuje s ružovou. Podľa teoretikov, vykladačov jeho umenia, stráca v kombinácii s ružovou červená svoju politickú konotáciu. Čo je podľa mňa nezmysel, hlavne, keď ide o súbory hesiel, otvorene pracujúce s politickou rétorikou a vizualitou.

Červená sa objavuje aj v súbore, ktorý recykluje vizualitu socialistického umenia a ruskej avantgardy. V týchto dielach sa výrazne objavuje ďalšia farba, čierna, ktorej užitie naznačuje ďalší zo Stilinovićových nosných tém – smrť a bolesť. Tu ako príklad uvediem sériu veľkých nástenných hrobov, alebo drevenú kocku s nápismi „bol“, ako bolesť, na všetkých šiestich stranách kocky. Ďalším obľúbeným Stilinovićovým motívom je jedlo. Jedlo, napríklad v podobe zákusku na hojdačke funguje ako spoločenský ukazovateľ, symbol bohatstva a sociálneho statusu. Stilinović sa nebojí so symbolmi pracovať ani vyslovene deštruktívne. Za jedno z jeho najexpresívnejších prác považujem sériu čiernobielych fotografií, kde na ulici rozkope na kusy čerstvý bochník chleba. Paralelne s jedlom sa v jeho dielach objavujú peniaze. Budapeštianska výstava si napríklad vzala za leitmotív umelcovu fotografiu, ktorá má na čele nalepenú bankovku. Koláž je komentovaná nápisom „Pievaj!“ Umelec je zobrazený ako „nádenník“, ktorý tvorí vtedy, keď mu platia a plní príkazy. Rolu umelca však Stilinović skúma z viacerých perspektív. Sám sa

zobrazuje v sérii fotografií ako ležiaci, a v posteli sa prevalujúci „Umelec v práci“. Ničnerobenie a lenivosť vo svojich fotografiách aj týchto rozoberá ako základný atribút umelca z východu, teoreticky si pritom pomáha vyjadreniami veľikánov avantgardného umenia – Duchampa a Maleviča. Umeleckú prevádzku a vzťah umenia západu a východu výstižne komentuje aj v ranných 90. rokoch. Vtedy vzniká jeho najznámejšie dielo – veľký čierny nápis na ružovom podklade: „AN ARTIST WHO CANNOT SPEAK ENGLISH IS NO ARTIST“.

Vo sfére súčasného umenia je síce nevyhnutné rozprávať po anglicky, no je to určite chorvátčina, bez znalosti ktorej sa na výstave Mladena Stilinovića orientuje len veľmi ťažko. Stilinovićovi diela fungujú len obmedzene bez presných prekladov jednotlivých textov – hesiel a sloganov, a podrobnej znalosti ich spoločensko-politického kontextu. Bohužiaľ, na výstave v Budapešti neboli preložené ani zďaleka všetky jeho texty. A hoci som zrejme schopná z chorvátčiny pochopiť viac ako po maďarsky hovoriaci návštevník, blízkosť jazykov môže niekedy zmiatať. Stilinović potom môže niekedy pôsobiť ešte viac nekorektné, než akým v skutočnosti je. Napríklad, až doma mi prekladač Google objasnil, že dielo s červeným nápisom „jebem ti zid“ znamená vlastne „oseriem ti stenu“. V každom prípade, práce Mladena Stilinovića zanechajú hlboký dojem aj bez dokonalého porozumenia. A nemôžem sa zbaviť pocitu, že je jedným z tých umelcov, ktorých výstavu by som veľmi rada videla niekedy aj na Slovensku.

—
GP

Sing! - Mladen Stilinović Retrospective
22. apríla - 3. júla 2011, Ludwig múzeum, Budapešť
Kurátor: Branka Stipančić
<http://ludwigmuseum.hu>

14 -

Sci-fi, organizmy a hudba

Rozhovor s brnianskym umelcom Jiřím Suchánkom

Cestou z festivalu Multiplace ma z Bratislavy do Brna zviezol **Jirka Suchánek**. Po týždni organizovania, permanentného stresu, vybavovania, a hlavne nekonečnej „káblovačky“ som už nevládala ani chodiť. Napriek tomu sa v aute, kde namiesto zadného sedadla boli rozložené kusy Medúzy, odvíjal zaujímavý rozhovor o Jirkovej práci, ale aj technologickom umení všeobecne. S Jirkovou pomocou som sa neskôr pokúsila tento rozhovor čiastočne rekonštruovať, a sprostredkovať vám v skrátenej, a trocha aj učesanej podobe.

Jiří Suchánek (*1979) je mediálny umelec, ktorý vo svojich inštaláciách skúma estetiku multikanálového zvuku a dynamiku priestorových, zvukových aj vizuálnych javov. Pôsobí na Fakulte výtvarných umení Vysokého učení technického v Brne.¹ V Bratislave v rámci výstavy Multiplace EXPO v Galérii Enter predstavil experimentálny elektronický hudobný nástroj Medúza.²

GP: Ako tvoja Medúza vznikala?

JS: Medúza vznikla ako súčasť inštalácie zvukovej jaskyne – SONICAVE.³ To je hudobný a svetelný priestor, ktorý som vytvoril v jaskyni Výpustek v Moravskom kráse. V tomto priestore je na stenách pripevnených okolo 500 led žiaroviek, ktoré sú synchronizované na multikanálový soundsystém. Ten je taktiež umiestnený na stenách jaskynného domu. Medúza ovláda zvukový systém, a teda aj svetlá. Hlasitosť jednotlivých častí riadi jas určitých skupín svetiel. Je to taký organizmus. SONICAVE je synestetická práca, skúma možnosti a estetiku multikanálového zvuku. Je to však hlavne akustický a svetelný zážitok. Trochu sci-fi, trochu utópia. Jaskyňa donedávna slúžila ako protiatómový kryt. Je tam taká zvláštna, industriálne-armádna atmosféra. Celé to dostáva mierne „stalkerovský“ nádych, a navyše s prvkami ľudovej turistiky. Jaskyňa je celoročne verejne prístupná, inštalácia je tam už takmer dva roky, a stále funguje. Je to aj skúška, čo technológia vydrží. Medúza vo výnimočných prípadoch slúži ako interface pre návštevníkov, ktorí majú možnosť si na svetlá a zvuk v jaskyni zahrať.

GP: Aké sú podnety na vznik tvojich diel? Vyrábaš diela na objednávku, alebo máš pripravené nejaké nápady a rozrobené diela, ktoré potom v správnej chvíli „vyťahuješ“?

JS: Impulzy inšpirácie sú veľmi rôznorodé – niekedy je to jazda na bicykli, niekedy rozhovor s kamarátom v krčme, keď sa dostaneme do nejakého bodu, v ktorom mi to „docvakne“. Celý život vlastne skúmam z pohľadu, aké umenie by sa z toho čo prežívam dalo urobiť. Tiež to filtrujem cez médiá, s ktorými práve pracujem – zvuk, elektronika, svetlo, priestor... Keď ma nápad unáša, snažím sa ho zapísať. Ale aj tak, ak sa naskytne príležitosť na realizáciu novej inštalácie, všetko prerábam pre konkrétny priestor a príležitosť. Na objednávku – to je možno príliš obmedzujúce slovo. Keď ma niekto osloví, tak mi dôveruje a dáva mi slobodu. Nepamätám si, že by som bol obmedzený nejakým striktným zadáním. Väčšinou si však príležitosti musím vytvárať sám. Musím prísť s nápadom a osloviť ľudí, lebo často vytváram inštalácie v priestoroch, kde niečo také nikto nečaká – jaskyňa, potok v lese, záhrada. Oproti klasickej galerijnej prezentácii je to celkom ťažké, ale tiež oveľa dobrodružnejšie a živšie. Niekedy je práca nepochopená, lebo náhodné publikum býva celkom nezaspátené. V galérii vystavujem len výnimočne. Luxus zázemia si nechávam na staré kolená. Teraz ma viac baví experimentálne priestory.

GP: Tvoje diela využívajú rôzne technológie. Ako vzniká konštrukčná a technologická stránka diel? Vyvíjaš si mechanizmy sám?

JS: Na začiatku je vždy konkrétna predstava, pocit, ktorý si počas vývoja snažím v sebe udržať, aby sa prejavil aj vo výsledku. Je to veľmi ťažké, lebo technologické problémy ma vždy rýchlo odvedú do racionálneho sveta programátorskej logiky, prenosov dát, signálov a kontaktov. Vždy niečo nefunguje a niekedy je to veľmi otravné. Najhoršie je, keď sa stroje správajú nelogicky – teda z môjho pohľadu. Tie chvíle bezradnosti však našťastie nakoniec

vystrieda pocit víťazstva, keď problém vyriešim. To sú také drobné eufórie. Faktom však je, že napríklad konštrukcia Medúzy zabrala neuveriteľne dlhý čas. Na samotnú hudbu, kvôli ktorej som ju vyrábal, zostalo možno 1 % z celkového času jej výroby. Preto v poslednej čase rozmýšľam nad tým, akú slobodu nám technológia vlastne dáva. Ako tvorcu ma fascinujú obrovské možnosti prepájania elektronických médií a tvorba robotických, hudobných hybridov. Na druhej strane, tieto predstavy sú slobodné a plné fantázie, cesta k nim je však poriadna facka. Logika strojov, ktorú človek musí zvládnuť, je v niektorých fázach natoľko zväzujúca, že sloboda je zrazu celkom preč. Mám vždy jasnú predstavu ako má inštalácia, nástroj či objekt fungovať. Ale na začiatku len hmlisto tuším, ako sa to dá docieľiť. Potom prichádza štúdium, googlovanie, niekedy aj konzultácia s odborníkmi. So stavbou špeciálneho elektrohardvéru mi našťastie dlhodobo pomáha kamarát Jiřík Šafář. Ja to potom programujem a prepájam s Max/MSP.

GP: V rámci festivalu sme v jednom prípade vyskúšali vytvoriť nové dielo prepojením dvoch umelcov. Jeden robil performance, využívajúc svoju vlastnú technológiu, a druhý bol autorom programu, ktorý generoval vizuály počas performance.⁴ Nemyslíš, že by aj pre teba bolo jednoduchšie – po vytvorení svojho nástroja by si ho prenechal niekomu, kto by mal čas na ňom vytvoriť svoju performance alebo koncert?

JS: Prepájanie ľudí, ako si ho popisala, je super. To posúva veci ďalej. Ale dať nástroj niekomu inému je tak trochu ako vzdáť sa vlastného dieťaťa. Určite sa za tým skrýva aj márnomyseľnosť. Ja som si doteraz staval svoje nástroje hlavne preto, aby som si na ne hral. Alebo som ich poskytol všetkým – v podobe interaktívnej inštalácie. Najviac by mi naopak vyhovovalo,

keby ten nástroj celý niekto za mňa postavil, presne podľa mojej predstavy. To by však bolo príliš drahé, preto to robím sám. Ako elektronickému hudobníkovi mi chýba expresivita pri performance na pódiu. Chcel by som nástroj aj softvér urobiť tak, aby sa dalo hrať gesticky a expresívne, no zároveň citlivo – a nemyslíť len púšťať a mixovať. Ale áno, možno by niekedy bolo zaujímavé aj skonštruovať nejakému hudobníkovi špeciálny nástroj. Ešte ma s tým nikto neoslovil – asi by som skúsil aj to. Tak funguje napríklad STEIM v Amsterdame.

GP: Viem o tebe že pôsobíš na Fakulte výtvarných umení VUT v Brne. Čo konkrétne učíš? Aké sú tvoje metódy výučby študentov?

JS: Na FAVU pôsobím v Kabinete audio – to je de facto zvukové štúdio U.fon, ktoré poskytuje zázemie celej škole a ponúka služby aj verejnosti. Učím tam predmet Technológia audio. Na hodinách sa snažím vždy exaktne prebrať nejakú audio technológiu, a potom ukazovať, ako ju rôzni tvorcovia použili vo svojej tvorbe. Napríklad, keď preberáme mechanický záznam – gramofón, tak ukážem prácu, ako Harvest od Ollé Corneer a Marzina Lubckeho, Yokomono od Staalplaat Soundsystem, alebo napríklad tvorbu Philipa Jecka. Je to taký prístup „od hmoty – funkcie – technológie k ideám“. Postupne sa od starších technológií presúvam až k súčasným softvérom, kde väčšinou skončíme, lebo to študentov najviac zaujíma. V druhom semestri potom funguje vyučovanie viac ako dielňa – spoločne v štúdiu nahrávame a vytvárame tracky.

GP: Na akých dielach momentálne pracuješ, prípadne, čo máš pripravené „v šuflíku“?

JS: Práve teraz robím na veternej inštalácii, ktorá vyzerá, že sa po troch rokoch hibernácie v stave „konceptu“ už čoskoro stane realitou.

Poza
kino

Dynamicky, s energiou a kreativitou do Zlína

Na prelome mája a júna 2011 sa bude už päťdesiaty prvý raz konať ZLÍN FILM FESTIVAL. Do novej päťdesiatky svojej existencie mieni jedna z najvýznamnejších kultúrnych udalostí Českej republiky vstúpiť s mladučkým elánom, dynamikou i kreativitou. Nápaditá dramaturgia filmového i sprievodného programu, ako aj neopakovateľná atmosféra celého festivalu by mali byť zárukou, že zostane svetovou jednotkou. V posledných rokoch sa festivalové filmové projekcie uskutočňujú nielen v samotnom Zlíne, ale i v ďalších mestách. Tento rok sa v Zlínskom kraji stanú okrem Zlína festivalovými mestami Kroměříž a Otrokovice, za hranicami nášho kraja sa ZFF bude projekciami prezentovať vo Vyškove a Mladej Boleslavi, prostredníctvom Kinematovlaku a Minisalónu filmových klapiek v ďalších 14 mestách Českej republiky. Aj tento rok očakávajú usporiadatelia celkovú návštevnosť nad stotisíc návštevníkov. Tohto ročného 51. ročníka, prvý po veľkom jubileu a retrospektívnom minulom ročníku, je novátorským hneď z niekoľkých dôvodov. Vedľa nového vizuálu festivalu, ktorému dominuje hlavná cena medzinárodných súťaží - Zlatá črievička, je trochu pozmenený aj sám názov. Podľa vzoru mnohých zahraničných festivalov, sa do popredia dostalo meno mesta, ktoré bolo, je a bude srdcom tohto filmového sviatku. Programová štruktúra festivalu sa dlhodobo nesústreďuje len na cieľovú skupinu detí, mládeže a rodiny, v poslednom čase prináša ZLÍN FILM FESTIVAL mnoho zaujímavých zážitkov z oblasti kultúry a najmä filmu tiež mladým ľuďom na prahu dospelosti, predovšetkým študentom. Hlavné súťažné sekcie sú zamerané na hrané filmy pre deti a mládež, animované filmy pre deti a európske debuty. Z nesúťažných sekcií budú tento rok najvýznamnejšie Dni talianskej kinematografie a Walt Disney. Mladí ľudia a študenti budú pravdepodobne najviac vyhľadávať sekcie Nočné horizonty, Dokumenty Novinky českej televízie a filmovej tvorby a ďalšie. Viac informácií: www.zlifest.cz

PR

V nej chceme interaktívny vstup poskytnúť len prírode – vetru. Človek do nej nebude môcť nijako zasiahnuť, jedine, že by bol druidom a priateľom vetra. V tejto práci bude vo vymedzenom priestore umiestnený rad veterníkov, z ktorých budú senzory snímať dáta o rýchlosti a smere vetra. Tieto dáta budem posielat do počítača. Rýchlosť jednotlivých veterníkov bude vytvárať polyrytmickú hudobnú štruktúru, smer vetra bude meniť harmóniu a tiež farbu zvuku. Princíp je jasný, teraz doladujem finálnu podobu objektu. Mám asi sedem variantov, ale vybrať ten finálny je teraz najťažšie. Inštalácia bude umiestnená počas celého leta v Prahe priamo vo Vltave pri galérii (A)void. Dúfam, že neodpláva.

V šuflíku mám toho viac – v podstate sa často cítim nevyužitý. Bol by som rád, keby sa vyprázdňoval rýchlejšie. Je to však vždy ťažké, zohnať peniaze na realizáciu a najšť vhodné miesto na inštaláciu. Dúfam, že príležitostí bude viac. Nápady sú.

GP: Ďakujem za rozhovor a za odvoz!

GP

Jiří Suchánek: Medúza v akcii, foto: autor

- 1 www.jiri-suchanek.net
- 2 <http://multiplace.org/2011>
- 3 www.sonicave.com
- 4 Beata Zdražilová (CZ) + Drak (SK): Sykora Beat



Seminár Herzog – Kinski

V dňoch 5. – 8. mája sa v Uherskom Hradišti konal XIII. seminár archívneho filmu. Hlavnou tematickou osou prehliadky bola v mnohých ohľadoch výnimočná spolupráca režiséra Wernera Herzoga a herca Klaus Kinského, no na programe boli aj iné (hrané aj dokumentárne) tituly z Herzogovej početnej filmografie (dokopy 17 celovečerných a 6 krátko- a stredometrážnych). Jadrom programu bola pochopiteľne päťica filmov *Aguirre, hnev Boží, Nosferatu – Fantóm noci, Woyzeck, Fitzcarraldo* a *Zelená kobra*. Hoci hradištské kino Hvězda podstupuje dlhodobú rekonštrukciu, a hralo sa teda v tamojšej Redute, filmom mimoriadne svedčalo uvedenie z 35 mm kópií. Veľkolepé výjavy, ako dobývanie pralesov Latinskej Ameriky postupne šalejúcim conquistadorom Aguirrem (Kinského „Ich bin der Zorn Gottes!“ sa nadhlo vryje do pamäti) či prenos tristonovej lode cez kopec vo *Fitzcarraldovi*, vyniknú najlepšie práve na veľkom plátne. Hrané filmy dvojice Herzog – Kinski boli doplnené aj celovečerným dokumentom *Môj najlepší nepriateľ*. Film, v ktorom sa Herzog svojsky vyrovnáva s Kinského osobou a ich spoluprácou, vznikol až po hercovej smrti (kvôli čomu je možné ho dnes obviňovať zo zaujatosti a jednostrannosti). Celkom iné polohy Kinského „naturelu“ mohli diváci vidieť vo filmoch *Paganini* vo víre erotických vášní či *Ježiš*

Kristus Spasiteľ. V prvom prípade ide o zvláštny portrét geniálneho husľového virtuóza (Kinski film režíroval, čiastočne sa postaral aj o kameru, obsadil sa do hlavnej úlohy a nechal vo filme vystupovať aj svoju vtedajšiu manželku a syna), nakrútený v strhujúcom, diabolskom tempe. Druhý menovaný film je v podstate nekomentovaným záznamom Kinského „predstavenia“ z roku 1971 v Berlíne: divákom chcel tlmočiť posolstvo Ježiša Krista, no prítomní ho neustále prerušovali a vykrikovali na neho. Po tejto kontroverzii sa plánované turné nikdy neuskutočnilo. Bonusom pri uvedení *Zelenej kobyry* bol videorozhovor s kameramanom filmu Viktorom Růžičkom. Ostatná Herzogova tvorba bola zastúpená známejšími (*Každý sám za seba a boh proti všetkým, Temný úsvit*) aj menej známymi (*Krajina ticha a temnoty, Lekcie temnoty, ...*) filmami. Dramaturgovia neobišli ani portréty režiséra (*Ja som moje filmy* a *Ja som moje filmy 2*), či jeden z najpôsobivejších „filmov o filme“ vôbec – *Bremeno snov* Lesa Blanka o nakrúcaní *Fitzcarralda* (projekcia bola doplnená dvadsaťminútovou extravaganciou Werner Herzog je svoju topánku). Návštevníci seminára mali možnosť vidieť aj bizarný triler s mimoriadne čiernym humorom *Synku, synku, čo si to spravil*, ktorý v domácom kontexte doteraz, pokiaľ sa nemýlim, nebol uvedený. V príbehu mladíka, ktorý mečom zabije

vlastnú matku, zohrávajú dôležitú úlohu plameniaky. Zo sprievodného programu stoja za zmienku najmä prednášky Nový nemecký film (Lukáš Skupa z brnianskej Masarykovej univerzity) a Režijné dielo Wernera Herzoga (Rudolf Schimera z Olomouca). Skupa načrtnú širšie kontexty historického fenoménu, zameral sa na rôzne žánre tvorby a sledoval premeny produkcie a distribúcie filmov v danom období; Schimera ponúkol mierne chaotický výklad hybných princípov Herzogovej tvorby. Pôvodne avizovaný hlavný hosť seminára Peter Geyer, správcu pozostalosti Klaus Kinského a režisér filmu *Ježiš Kristus Spasiteľ* sa, bohužiaľ, z pracovných dôvodov ospravedlnil a do Hradišta sa nedostavil, čo však nemožno organizátorom vyčítať. Celkovo išlo o príjemnú, aj keď pomerne komornú akciu. Aj keď 129 akreditovaných návštevníkov však možno považovať za úspech, vzhľadom na slnečné počasie počas konania seminára a „presilovku“ na strane paralelne prebiehajúcich MS v ľadovom hokeji. Možno sa len dohadovať, či by takéto podujatie malo u nás podobný ohlas (a to aj v prípade, že by sa MS konali v inom termíne).

MM

obsadenie

vydáva

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

zodpovedná redaktorka

Eva Križková (EK)

produkcia a organizácia

Eva Pavlovičová

redakčný kruh

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

jazykové korektúry

PhDr. Jitka Madarásová

fotograf

Tereza Križková (TK)

grafický dizajn

Pavína Morháčová (pavka.sk)

tlač

SOŠ Polygrafická

© copyright

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

KINEČKO vychádza
raz za 2 mesiace.

www.kinecko.com

Vydanie časopisu a výrobu DVD
finančne podporil:

AVF AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



Obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z minulého KINEČKA je Vít Klusák, Filip Remunda: *Český sen*. Za správnu odpoveď získava Marcel Halcin celoročné predplatné Kinečka a možnosť zadania novej hádanky, ktorú môžete uhádnuť teraz vy a získať tak okrem iného tričko s vizuálom filmu *25km²* a 2 akreditácie na festival animovaných filmov Fest Anča 2011. Uhádnite z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka a píšete na kinecko@kinecko.com.

Digitálne kino – šok príde v roku 2013

Ak máme hovoriť o digitalizácii ako budúcnosti kina, bude najlepšie vrátiť sa najprv do minulosti, aby sme si urobili prehľad o pojmoch a dôvodoch, prečo sa digitalizácia deje.

V roku 2002 vznikla Digital Cinema Initiatives (DCI), spoločná platforma amerických veľkánov MGM, Paramount, Sony, 20th Century Fox, Universal, Disney a Warner Bros. Jej cieľom bolo nájsť štandardnú architektúru pre systém digitálnej distribúcie. Dôvody sú dva – pokrok v technológiách, ktorý umožňuje filmy nakrúcať a distribuovať digitálne, ale hlavný dôvod je v zásade jediný – usporiť náklady.

35 mm technológia je v porovnaní s digitálnou podstatne drahšia; drahšia je filmová surovina, laboratórne procesy a ďalším predraženie je postprodukcia, ktorá sa už niekoľko dekád robí digitálne. Film nakrútený na 35 mm sa prepísal do digitálneho formátu a po skončení postprodukcie bolo nevyhnutné znovu ho napáliť na 35 mm. Digitálne kino všetky tieto drahé fázy filmovej výroby odbúrava, a navyše sme dnes svedkami rozmachu rôznych ďalších digitálnych technológií a formátov – digitálna animácia, 3D atď. Snahou je filmy v kinách, v súboji s ďalšími distribučnými platformami (TV, VOD, internet atď.) neustále zatriktívňovať.

Výsledkom DCI (po niekoľkých vylepšeniach), je dnes systém označovaný ako DCP – Digital Cinema Package, čo sú súbory rôznych komprimovaných dát, slúžiace na prenos obrazu a zvuku. Fyzickou formou je buď harddisk, ale je tiež možné prenášať DCP satelitným signálom alebo vysokorychlostným internetom. V skratke – čakalo sa iba na okamih, keď budú k dispozícii vhodné technológie (je myslím zbytočné dodávať, že používané postupy sú

výsledkom vojenského výskumu) a digitálny formát dosiahne kvalitu klasického filmu. Ten okamih práve nastal.

Takže to môžeme zhrnúť: máme do činenia s koordinovanou akciou iniciovanou veľkými hráčmi, ktorej cieľom je znížiť náklady na distribúciu a vytvoriť si dôležitý náskok v technológiách, a tým samozrejme zvýšiť svoj podiel na trhu.

Európa, tak ako vždy, reagovala s určitým oneskorením, čo je dané geografickou a jazykovou rôznorodosťou, ale tempo digitalizácie sa zvyšuje. Z približne 38 000 európskych kín bolo koncom roka 2010 viac než 10 000 digitálnych (26 %), pričom cieľom je mať 50 % digitálnych kín koncom roku 2012. Európa oceňuje aj ďalšiu zásadnú výhodu digitálnej distribúcie – dostupnosť obsahu. Dodáť do DCP rôzne jazykové verzie je zrejme nenáročnejšie.

Problémov spojených s digitalizáciou je niekoľko. Ten zásadný je samozrejme finančný. Vybavenie kín digitálnym projektorom a ďalším hardvérom, aj získanie programov na dekódovanie a rozbalenie dát sa pohybuje okolo 80 000 eur.

Pre úplnosť musíme celú úvahu dokončiť: ak je digitálna distribúcia lacnejšia – kto najviac ušporí? Odpoveď je jednoznačná – ten, čo znáša náklady na výrobu kópií (väčšinou producent) a náklady na samotnú distribúciu (distribútor). Logická odpoveď by teda znela, že hráči tohto typu by mali mať na nákladoch na digitalizáciu najväčší podiel. Realita je úplne opačná – všetci očakávajú, že náklady budú znášať kiná!

Na Slovensku, tak ako inde v Európe, existujú kiná, ktoré si samotné vytvárajú dostatočné

zdroje a môžu do určitej miery financovať digitalizáciu – sú to hlavne multiplexy. Veľký a zásadný problém majú jednosálové kiná, vlastnené obcami, pre ktoré je investovanie do kina v takomto rozsahu nepredstaviteľné. Nie je to iba slovenský problém – podľa oficiálneho odhadu je pre vyše 50 % európskych kín finančný model prechodu na digitálne premietanie nereálny alebo riskantný. Rovnaké problémy majú aj nezávislé kiná v USA.

Z hľadiska trhu je vývoj predvídateľný – Len čo budú veľké spoločnosti distribuovať iba digitálne, budú si musieť kiná (ak budú chcieť premietat americké filmy, a od toho sú často existenčne závislé) technológie obstarat. Za aké zdroje? Odpoveď je jednoduchšia, ako by sa možno zdalo: vezmeme model z iného podnikania (napríklad z telekomunikácií – ak sa zaviazete využívať určité obdobie služby mobilného operátora, dostanete mobil zadarmo) a budeme ho aplikovať vo filmovej distribúcii. Ak veľkí hráči digitalizáciu kín zaplatia, podmienkou bude, že kiná budú prednostne hrať ich filmy a ak budú chcieť hrať iné, budú od producentov a distribútorov vyberať poplatky. Dnešná – a už aj slovenská – prax to iba potvrdzuje. Menší hráči, producenti a distribútori nízkorozpočtových a artových filmov, budú mať problém sa do takto nastavenej distribúcie vôbec so svojimi dielami dostať.

Nás zaujíma predovšetkým situácia na Slovensku. Napriek rozpačitému rozbehu Slovensko na problém digitalizácie reagovalo nielen deklaráciami, ale i činmi: Audiovizuálny fond poskytuje prostriedky na digitalizáciu kín (v roku 2010 dostalo 5 kín 170 000 EUR, výška podpory je primeraná sume finančných

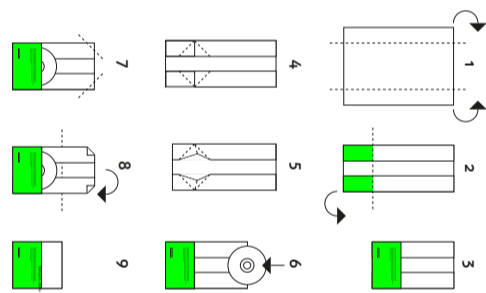
prostriedkov, ktoré odvedli do AVF slovenské kiná). No celková štatistika výrazne zaostáva za európskou – v roku 2009 bolo na Slovensku 10 digitálnych kinosál, na konci roku 2010 už 35, čo z celkového počtu (183 kín a 248 kinosál) predstavuje približne 14 % podiel. Ostáva teda digitalizovať okolo 200 kinosál (ak je cieľom procesu digitalizácia všetkých kín). Pre lepšiu predstavu – reprezentuje náklady vo výške približne 17 mil. eur!

Tempo digitalizácie sa samozrejme v nasledujúcich dvoch rokoch zrýchli, ale podľa všetkého nás okolo roku 2013 čaká skutočne drastický šok. Pritom riešením by mohlo byť aj využitie európskych fondov, hlavne štrukturálnych. Museli by sa zmeniť niektoré východiská čerpania finančných prostriedkov a na to, obávam sa, nebude dosť času.

—
VLADIMÍR ŠTRIC
riaditeľ MEDIA Desk Slovensko

Poradíš si sám

Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD



early
melons

Vítané filmy
festivalu
Early Melons
2011



KINEČKO

Vítané filmy festivalu
Early Melons 2011

KINEČKO

Výrobu a distribúciu
DVD finančne podporil:



MEDZINÁRODNÁ SÚŤAŽ

Grand Prix: **The Multitude is Feverish**, r. Vika Kirchenbauer, Nem.
Cena za najlepší dokumentárny film: **Půlnoc**, r. Klára Tasovská, ČR
Cena za najlepší animovaný film: **Wolves**, r. Rafael Sommerhalder, VB

Štvrtý ročník Medzinárodného festivalu študentských filmov Early Melons v marci 2011 priniesol množstvo čerstvých filmových lahôdok z celého sveta. Diváci si na nich pochutnali a porota vybrala tie najzaujímavejšie, z ktorých výber teraz putuje i k vám. Z administratívnych dôvodov bohužiaľ nenájdete na DVD Best of Early Melons 2011 víťazné slovenské filmy. Môžete sa však tešiť z víťazov medzinárodnej súťaže študentských filmov. Dúfame, že vás potešia, zabavia, aj znepokoja. Spoločnými znakmi ocenených filmov sú originálne témy aj ich spracovanie, a v každom prípade hravosť mladého umenia!