program (december 2011 + január 2012)

str. 2:
En Face: Wim Wenders

str. 3:
Scratch v(o) filme: Tančit filmem
To See or Not To See: 3

str. 4:
Scratch v(o) filme: David Hinton – Věřte tanečnímu filmu

str. 5:
Premôcť čas: Woyzeck
To Listen or Not To Listen: The Cinematic Orchestra – „Entr'acte“, „Manhatta“

str. 6:
2011: Rok s filmom

str. 7:
To See or Not To See: Alois Nebel
Škrt (v)o filme: MFF Bratislava 2011 očami Vladana Petkovića

str. 8:
Škrt (v)o filme: Slovenský *Dance for camera*
Vidieť či nevidieť: VoiceS
Škrt (v)o filme: Festival Letná tanečná škola Liptovský Mikuláš

str. 9:
Vidieť či nevidieť: Dust and Glitter, Lóve
Škrt v(o) filme: Situácia na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU

str. 10:
Tvárou v tvár: Peter Krištúfek
KINEČKOlab

str. 11:
Kontra: Martin Ciel a Nina Šilanová

str. 12:
Druhý rez experimentom
Inpassing – prvý remodernistický dlhometrážny film

str. 13:
Druhý rez experimentom
Inpassing – prvý remodernistický dlhometrážny film

str. 14:
a.live – festival živého vizuálu

str. 15:
Rozhovor s Petrou Kolevskou, predsedníčkou Rady AVF

str. 16:
Rozhovor s Petrou Kolevskou, predsedníčkou Rady AVF

KINEČKO

číslo 8 / ročník 2 / december 2011 + január 2012 / cena 1,50 €

V tanci s Annou Karinou, hádanka je malinou. Ak vieš názov filmu, získaš výhru chýrnu.

editoriál

„Všetok pohyb je vlastne tanec. Od najmenších častíc až po ten gigantický pohyb planét vo vesmíre.“
Peter Kubelka

Nápad urobiť tanečné číslo Kinečka vznikol v jedno horúce letné popoludnie nad pár pohárikmi Becherovky. V to popoludnie sme[1] z pretlaku inšpirácie zamestnali v Kinečku asi 5 ľudí a do toho sa primotala naša kamarátka a skvelá tanečníčka flamenca Libuša Bachratá s návrhom, či by nemohla niekedy napísať článok o filmoch Carlosa Sauru. Tento nápad nás tak nadchol, že sme sa rozhodli venovať téme tanca vo filme celé jedno číslo. A neprešlo nás to ani po vytriezvení zo spomínaného hyperkreatívneho dňa. Dnes sme už 6 dní po oficiálnej uzávierke textov[2] do tohto Kinečka a Libušin text stále iba v napätí očakávame s otvorenou mysľou a pochopením, že veľká a čerstvá láska má nárok občas posunúť deadliny, a s vierou, že tieto okolnosti na druhej strane pridajú Libušinmu článku na kvalite. Koniec koncov, má to byť o flamencu. Posúďte sami.

Vytriezvenie prinieslo okrem iného problém, čím vyplniť zvyšné stránky takto tematicky zameraného čísla. Začali sme loviť v pamäti scény z hraných filmov, v ktorých sa objavil nejaký tanečník, uvažovať o filmoch s natoľko rozpohybovanou kamerou, že by sme tento pohyb mohli prirovnať k tancu. Stále to však nezapadalo do nejakej konzistentnej koncepcie, ktorá by ponúkala náhľad do relevantnej kinematografickej sféry, témy, či problematiky. Potom sa objavil spásonosný nápad (myslím že pri káve a výhľade z našej krásnej novej kancelárie v KC Dunaj) osloviť Wima Wendersa a porozprávať sa s ním o *Pine*. Kontaktovať ho bolo jednoduchšie, ako by ste si mysleli. Hneď na druhý pokus sa pán Wenders ozval a súhlasil, že zodpovie moje otázky. V tom období sa „kliatba“ prelomila a nápady na ďalšie texty sa začali sypať. Nebolo to tak celkom šibnutím čarovného prútika, ale skôr vďaka dvornému strihačovi KINEČKO spotov[3], Rišovi Chomovi, ktorý ma tak trocha zasvätil do oblasti kinematografie s pomenovaním *videodance* alebo *dance for camera* a poskytol mi kontakty na ľudí, ktorí by dokázali pre Kinečko napísať niečo o dianí v tejto oblasti na našom – slovenskom území. K tejto téme odporúčam prečítať si časopis Salto, ktorý zhodou okolnosti pred nedávnom vydal číslo zamerané na tanečné filmy, to znamená číslo zrkadlové k tomu nášmu. Napriek tomu, že články v Salte majú odlišný charakter vďaka inej optike ich autorov, ktorí sú zväčša divadelníci a tanečníci, rozhodli sme sa ich nezdvojovať, ale radšej k nim hľadať alternatívu. A tak si napríklad môžete prečítať v Kinečku recenziu na film *VoiceS* a v Salte rozhovor s jeho režisérom Petrom Bebjakom.

Svoje príspevky o kľúčových počinoch v rámci žánru *dance for camera* vo svete nám ochotne poskytla renomovaná česká filmová kritička Kamila Boháčková a šéfredaktorka časopisu Taneční zona Jana Návratová. Tým z vás, ktorých zaujme článok o Davidovi Hintonovi a jeho tanečných filmoch, odporúčam rozhovor[4] Jany Návratovej s týmto priekopníkom *dance for camera* filmov v Taneční zone. Obom dámam by som sa chcela poďakovať rovnako za vôľu podporiť náš časopis, ako aj za mimoriadne príjemnú mailovú komunikáciu.

Písať o tanečných filmoch a prehovoriť filmových kritikov, aby sa na takéto písanie dali, nebolo vôbec ľahké. Na našom území nemá žáner tanečného filmu veľkú tradíciu, a kritické písanie o ňom nemá u nás tradíciu žiadnu. Filmoví kritici a teoretici, ako keby zatiaľ nemali nástroje na uchopenie tohto špeciálneho druhu umenia. Sami tvorcovia tanečných filmov sa rozchádzajú v názore, či má film k tancu blízko alebo nie. Kým napríklad David Hinton tvrdí, že „tanec a film sú si súdení“, Wim Wenders naopak považuje tanec za priestorové umenie v protiklade k filmu, ktorý pracuje s časom a v jeho dvojrozmernosti sa z tanca niečo podstatné vždy vytrácalo, až kým 3D technológie neumožnili jeho stereoskopické snímanie.

Dokážem si preto predstaviť, že pre niektorých verných čitateľov filmového časopisu je celé číslo venované tancu vo filme tak trocha sklamaním. Mysleli sme aj na vás, milí filmoví konzervatívci a dúfajúc, že sa na vás podvedome pri otáčaní strán pri hľadaní netanečných častí niečo nalepí, poschovávali sme v tomto Kinečku trocha čítania aj pre vás. Keď sa prelúskate článkami o Pine, DV8, novom filme Davida Hintona a Ally Kovgan o africkej tanečnici Nore Chipaumire, či recenziou na slovenský videodance *VoiceS*, natrafíte napríklad aj na výsostne netanečný rozhovor s Petrom Krištúfkom o filme *Viditeľný svet*, či recenziu na nový slovenský trhák *Lóve,* rotoskopického *Aloisa Nebela* a Tykwerov film *3*.

Ako obyčajne, spolu s týmito novinami ste získali aj DVD. Pozor, než ho stihnete vytratiť z obálky alebo poškriabať, vložte ho do obalu, ktorý vystrihnete a poskladáte z poslednej strany Kinečka. Tentokrát je na DVD avizovaný „Druhý rez experimentálnym filmom“[5], pri ktorého príprave sme sa vzdali pôvodného zámeru pokračovať filmami výsostne z druhej polovice dvadsiateho storočia a zaradili sme naň predovšetkým experimentálne filmy, ktoré majú viac či menej niečo spoločné s tancom. Kým napríklad Maya Derren vo filme *Meditation in Violence* sleduje okom tanečnice pohyby performera Chao Li Chi, v animovanom filme Lena Leya s príznačným názvom *Rainbow Dance* tancujú farby a tvary a Keneth Anger vo svojom *Mouse Heaven* pre zmenu rozpohyboval a roztancoval postavičku Mickeyho Mousa v rôznych podobách od animovanej figúrky po panáčika z kindervajíčka.

Druhý diel DVD s americkou a európskou experimentálnou filmovou tvorbou tak navyše uzatvára kruh, ktorý sme načali v to horúce letné popoludnie s Pipom Chodorovom a našou prvou Becherovkou. Pripili sme si ňou na počesť dohody o zostavení kompilácie experimentálnych filmov v spolupráci medzi Kinečkom a francúzskym vydavateľstvom RE:VOIR. Teda Pip si dal iba pivo. Potom sme ho odprevadili na vlak a vykročili v ústrety absolútne nefádnemu popoludniu a dosť hektickému obdobiu, ktoré práve končí vo vašich rukách a pred vašimi očami.

—
EK

1 Spolu s Evou Pavlovičovou, producentkou časopisu Kinečko.
2 Týmto zároveň priznávam, že ani moje texty nevznikajú vždy celkom načas.
3 Pozrite si na www.kinecko.com, alebo www.vimeo.com/kinecko nový spot Riša Choma na tému KINEČKO tancuje.
4 Rozhovor nájdete na www.tanecnizona.cz pod názvom „Tanec a film jsou si souzeni“.
5 Viac o filmoch na DVD sa dočítate v rubrike Suterén.

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil

AUDIO VIZUÁLNY FOND
sppa

záber z filmu *Pina*, zdroj: www.pina-film.de

3D pre Pinu

Wim Wenders a Pina Bausch, zdroj: abaca

„Dance, dance, otherwise we are lost“

Než sa **Wim Wenders** (WW) stal kľúčovou postavou *nového nemeckého filmu*, študoval najskôr medicínu a filozofiu. Od detstva sa venoval fotografii a medzi jeho štúdium neumeleckých disciplín a filmovú kariéru spadá ešte maliarske obdobie na Montparnasse. Bol jedným z 15 režisérov a scenáristov, ktorí v roku 1971 založili „Film Verlag der Autoren“, spoločnosť pre produkciu, autorské práva a distribúciu mladej kinematografie. Než v roku 1970 debutoval v hranej tvorbe filmom *Summer in the City*, experimentoval v krátkometrážnej a dokumentárnej *tvorbe (Schauplätze, Same Player Shoots Again, Silver City, Polizeifilm, Alabama: 2000 Light Years from Home)*.

Wenders bol skrátka vždy o krok popredu a vždy bol experimentátorom, aj keď nikdy nie nasilu a nikdy neexperimentoval s formou na úkor príbehu. Skôr ide o hľadanie tej najvhodnejšej formy schopnej niesť obsah. Z nasledujúceho rozhovoru, ktorý na naše veľké prekvapenie a nadšenie poskytol Kinečku je zrejmé, že film so svojím vývojom a zákutiami ho má ešte stále kam zaviezť.

EK: Choreografie Piny Bausch použil napríklad aj Pedro Almodóvar vo filme *Hovor s ňou*. Určite však existujú aj ďalšie zaujímavé tanečné videá nakrútené Pinou alebo o Pine. Ktoré by ste odporúčali?

WW: Pedro Almodóvar použil krátky výňatok z „Café Müller“ na úvod svojho krásneho *Hovor s ňou*. Fellini obsadil Pinu Bausch do svojho filmu *A loď pláva*. Okrem toho vzniklo množstvo výborných krátkych filmov o Pine Bausch, z ktorých ukážky môžete nájsť aj na YouTube. Napríklad od Petra Lindbergha, Chantal Akerman, alebo Lee Yanor. Pina sama nakrútila jeden film v roku 1990, ktorý mám veľmi rád a volá sa *The Lament of the Empress*. To však nie je úplne výstižná odpoveď na vašu otázku o „zaujímavých tanečných videách“. Samozrejme, že také sú! Ale čo považujete za „zaujímavé“ a je to, čo je „zaujímavé“ dosť dobré a vhodné na objavovanie Pininho sveta? Keď sme sa s Pinou Bausch po prvý raz začali spolu zhovárať o filme, bolo to predovšetkým preto, že Pina cítila, že potrebuje nájsť nový „jazyk“ pre svoje umenie. Nebola veľmi spokojná so žiadnym zo záznamov svojho diela. A ani som sa jej nečudoval: tanec je veľmi náročným objektom pre film a niečo z jeho podstaty sa pri filmovaní vždy vytratí. To je dôvod, prečo sme náš spoločný film odkladali dvadsať rokov a prečo som na ňom začal pracovať, až keď bolo možné nakrútiť tanec v 3D. Vtedy som po prvý raz pocítil, že ako filmár som získal ten správny nástroj na spracovanie tanca. Na rovinu, myslím že je to stále jediný vhodný prístup. A nemyslím si, že by sa ešte niekedy v budúcnosti tanečné filmy mohli robiť ináč.

EK: Ktoré tanečné filmy považujete za inšpiratívne? Zaujali vás napríklad filmy pohybovej skupiny DV8 alebo experimenty filmárky a tanečnice Mayi Deren?

WW: Milujem filmy Mayi Deren! Jej práca bola priekopnícka a veľmi odvážna. Za svoj asi najobľúbenejší tanečný film však považujem *The Red Shoes**.

„Nezaujíma ma AKO sa moji tanečníci hýbu. Zaujíma ma, ČO nimi hýbe.“
PINA BAUSCH

EK: Čo bolo podľa vás kľúčové v Pininom prístupe k tancu a choreografii?

WW: Ona sama definovala svoj prístup lepšie, než by to mohol urobiť ktokoľvek iný: „Nezaujíma ma AKO sa moji tanečníci hýbu. Zaujíma ma, ČO nimi hýbe.“ To bol zásadný obrat! Pina vytrhla tanec z oblasti estetiky a zasadila ho do kontextu univerzálnej ľudskej skúsenosti. Čo o nás vypovedá tanec? Ako sa vyjadrujeme prostredníctvom našich tiel? Pina neaplikovala žiadnu choreografiu na svojich tanečníkov, ona ju extrahovala z ich skúseností, z odpovedí, ktoré jej tanečníci dávali na otázky. Na Pininom javisku vidíte bežných ľudí, nie iba dobre trénovaných a asketických tanečníkov, ale mladých a starých, malých a vysokých, vychrtlých a kyprých, ľudí, akých by ste v iných súboroch nenašli.

EK: Pina zomrela počas nakrúcania filmu o nej. Ako tento fakt poznamenal výsledok a prácu tanečníkov na filme?

WW: Pina a ja sme chceli urobiť film SPOLOČNE. Mali sme tento spoločný sen viac ako 20 rokov. Keď zomrela, ešte počas preprodukcie, bolo to absolútne neočakávané pre nás všetkých – pre jej rodinu, pre priateľov, pre tanečníkov. Okamžite som zrušil nakrúcanie. Zrealizovať film, ktorý sme mali v pláne, už odrazu nebolo možné.

Film, ktorý nakoniec vznikol, je úplne iné dobrodružstvo, ktoré sme podstúpili spoločne s tanečníkmi. Jeho obrysy sa začali črtať až po mesiacoch, keď sme si uvedomili, že aj keď nemôžeme už nikdy urobiť film S Pinou, stále môžeme urobiť film PRE ňu. A to sme aj urobili.

EK: O pôvode a profesionálnom pozadí tanečníkov sa z filmu veľa nedozvieme. Ide o profesionálnych tanečníkov? Ako si Pina vyberala ľudí do svojho súboru? Hľadala ich ona sama, alebo sa museli prihlásiť a podstúpiť konkurz?

WW: Samozrejme, že sú to profesionálni a výnimoční tanečníci. Ba čo viac, sú skvelí tanečníci a herci súčasne. Väčšina z nich patrila k Pininmu súboru desiatky rokov, takže neostávalo veľa miesta a príležitostí pre nových tanečníkov. Každý rok však Pina zamestnala zopár mladých tanečníkov a stovky prihlášok jej chodili z celého sveta. Pina ich všetky čítala, občas niekoľkokrát, a na koniec vybrala tých, o ktorých mala pocit, že sa budú hodiť do jej ansámblu. Súbory s reputáciou akú má Pina „Tanztheater Wuppertal“ by ste po celom svete spočítali ani nie na prstoch jednej ruky.

EK: Prečo ste sa rozhodli pre takúto esejistickú filmovú kompozíciu, namiesto aby ste sa sústredili na fakty z Pininho života a profesie?

WW: Film sa snaží preniesť ľudí do Pininho sveta. Pina hneď na začiatku ustanovila dve pravidlá: „Žiaden životopis!“ a „Žiadne rozhovory!“ Chcela film o svojej práci, nie o sebe, taký, v ktorom by tanec rozprával sám za seba. Náš film to robí, a to vysoko emocionálnym spôsobom. A tak sa nám podarilo ukázať viac o Pininých umeleckých schopnostiach, než by sme pravdepodobne získali z konvenčného dokumentu, ktorý ponúka fakty.

EK: Pri javiskovej podobe tanca býva choreografia rozvrhnutá v priestore a divák si môže vyberať, ktorú jej časť bude na javisku pozorovať. Kamera však tento pohľad nutne zužuje. Prispôsobovali sa choreografie Piny Bausch tomu, že budú nakrúcané kamerou, alebo zostali rovnaké a vy ste museli so štábom neustále hľadať miesto, odkiaľ pohyb a tanec snímať?

WW: Nedovolil by som si zmeniť ani len maličkosť na Pininých choreografiách. Ide o film o umení niekoho iného, niekoho, koho nesmierne milujem a obdivujem. Takže ja sám som sa snažil stáť čo najviac v úzadí. A aby som pravdu povedal, veľká časť mojej práce spočívala práve v tom, ako ukázať Pininu prácu čo najlepším spôsobom, z najvhodnejších uhlov, tak, aby som umožnil divákom úplne preniknúť do jej sveta.

EK: Tanec a film majú vo svojej podstate k sebe veľmi blízko, obidva sú založené na pohybe. Prečo je podľa vás takzvaný *video dance* stále iba okrajovým žánrom filmu?

WW: Pretože tanec filmu uniká z rôznych dôvodov. Tanec sa deje v priestore a potrebuje priestor na to, aby sme ho pochopili. Vo filme bol „priestor“ vždy iba fikciou. Čokoľvek sme urobili s kamerou, vždy to skončilo na dvojrozmernom plátne. Až 3D otvorilo plátno a dovolilo mu ponúknuť divákovi prístup k fyzickému rozmeru tanca. Predtým sa mi vždy zdalo trochu neuspokojivé, pozerať sa na tanec vo filme. Strata medzi skúsenosťou na javisku a na plátne bola priveľká.

„Robím filmy už 40 rokov a bol som veľmi vďačný za to, že sa znovu môžem stať objaviteľom.“

EK: Pokiaľ viem, *Pina* bola vaším prvým tanečným filmom, a to rovno v 3D. Muselo to byť pre vás mimoriadne náročné. Čo bolo najťažšie na nakrúcaní tanečného filmu?

WW: Bola to obrovská škola, to vám môžem povedať. Musíte si predstaviť všetko inak – v 3D, inak to nakrúcať a inak to aj strihať. Navyše *Pinu* sme nakrúcali v začiatkoch 3D. Väčšinu filmu sme mali nakrútenú predtým, ako bol vonku *Avatar*. Používali sme skúšobnú výbavu. V 3D trvá všetko dlhšie. Netrpezlivosť nepripadá do úvahy. Odmenou je však niečo celkom nové, smiete vstúpiť na nepoznané územie a to je veľmi vzrušujúce. Robím filmy už 40 rokov a bol som veľmi vďačný za to, že sa znovu môžem stať objaviteľom.

EK: V titulkoch filmu sa objavuje profesia „stereographer“. O čo presne ide?

WW: Ide o novú profesiu. Stále je potrebný aj kameraman. Ale pre stereografiu, nakrúcanie na dve kamery, ktoré zastupujú dve oči, potrebujete špecialistu. Kameraman sa stará o svietenie a pohyby kamery. Stereograf musí mať pod palcom vyššiu matematiku, ktorá je súčasťou stereokamery. Je to samozrejme takmer veda. Ak máte aspoň hrubú predstavu o tom, aký komplikovaný je proces, na základe ktorého naše dve oči dokážu vytvoriť v mozgu trojdimenzionálny obraz, viete si predstaviť, aké ťažké je napodobniť tento fyziologický proces pomocou dvoch kamier. Môj stereograf bol veľmi skúsený Francúz. Alain Derobe bol priekopníkom na poli 3D viac ako 10 rokov a ručne vyrobil skoro všetko vybavenie, ktoré sa v tom čase v Európe používalo.

EK: Radi tancujete?

WW: Áno, na párty. Na správnu hudbu dokážem tancovať hodiny.

EK: Vo vašom filme *Lisabonský príbeh* je postava režiséra, ktorý sa musí naučiť znovu dôverovať príbehu. Napriek všetkým vašim experimentom, po tom čo som videla *Pinu*, myslím si, že stále veríte v príbehy. Je to tak?

WW: V osemdesiatych rokoch som ja sám nakrútil film *Stav vecí*, v ktorom režisér hovorí: „Príbehy žijú len v príbehoch.“ Filmom som sa snažil potvrdiť túto teóriu, ale skutočnosť ma presvedčila o opaku: ten kúsok príbehu, ktorý tam bol, zachránil film. *Pina* obsahuje množstvo príbehov. Aj keď nie je typickým prípadom rozprávania založeného na príbehu.

—
EK

* Réžia: Michael Powell, Veľká Británia 1948.

zdroj: www.pina-film.de/en

Tančit filmem aneb pár poznámek k žánru tanečních filmů

I. Taneční experimenty & Maya Deren

Tanec i film jsou „obrazy v pohybu“, obojí spojuje soulad těla, rytmu, pohybu a prostoru a obojí je v čisté formě jedinečnou poezií svého druhu. Snad poprvé začali „tančit“ a plně využívat možností tanečního pohybu a rytmu filmy avantgardní. S jistou nadsázkou bychom mohli označit *Entr´acte* Reného Claira z roku 1924 *nebo Ballet mécanique* Fernanda Légera z téhož roku za taneční filmy, ačkoliv se tento výraz obvykle spojuje až s americkou avantgardou čtyřicátých let dvacátého století, kdy své filmy začala natáčet tanečnice, básnířka a filmařka Maya Deren. Už v prvním z nich, v *Meshes of the Afternoon* z roku 1943, doslova tančí předměty i kamera, pohyb se stává fluidním, vláčným – smyslnost pohybů lze číst ve vlajících závěsech či vlasech nebo ve zpomaleném záběru padajícího klíče. Taneční film, to není jen záznam tančícího těla či oddanost choreografii předem sehrané taneční inscenace, ale především využití svébytných filmových prostředků k zachycení tance, který se neodehrává pouze před kamerou, ale který se rozpohybovává pomocí pohybů kamery, různých úhlů, střihu či hudby. Deren dovedla „roztančit“ i nůž zařezávající se do bochníku či své mrkající oči v detailu. Rytmickým řazením různých druhů záběrů a úhlů kamery vytváří básnířka specifický časoprostor, v němž fungují jiné, surreální zákony, často odporující gravitaci. Některé záběry jsou zpomalené, podruhé tančí stín záhadné figury, jindy se zase postavy a jejich pohyby zdvojují. V pozdějších snímcích jako *The Very Eye of Night* z roku z roku 1958 zachycuje Deren tanec explicitněji, ale stejně směruje k výtvarně-rytmické abstrakci – baletní představení sledujeme ve fotografickém negativu, čímž se z těl tanečníků stávají černobílé linie. Podobnou abstrakci tanečního pohybu vytvořil ve slavném krátkém snímku *Pas de deux* Kanaďan Norman McLaren v roce 1967. Na kontrastním černobílém materiálu jsou jednotlivé fáze pohybu obou tanečníků zmnožené, takže sledujeme postupné linie jejich kroků a gest, které McLaren zanimoval de facto pixilační metodou, za jejíhož průkopníka bývá označován.

II. Videodance & DV8

Zhruba do osmdesátých let dvacátého století to byli převážně filmoví tvůrci, kteří experimentovali s možnostmi filmového zobrazení tance. Teprve s rozšířením videa koncem sedmdesátých let objevili možnosti specifického vyjádření tance filmem i sami choreografové a zrodil se specifický útvar – videodance. Povětšinou šlo sice o videozáznamy jejich jevištních choreografií, ale občas se jednalo o využití filmového potenciálu k zachycení jedinečnosti tance. Jedny z nejsilnějších filmů tohoto typu vytvořil soubor fyzického divadla DV8 (čteno podobně jako anglické slovo deviate, tedy odlišovat se či odchylovat se). V roce 1986 ho založil psychiatr, tanečník, režisér a choreograf Lloyd Newson, který považuje práci souboru za „riziko, překračování mezí, ať už se to týká tance, divadla nebo osobního života“. Jejich představení jsou výzvou k boření tabu nejen v tanci samotném, kde často téměř hazardují s technickou bravurou, ale i v oblasti sexu či společenských předsudků. Newsonova choreografie je výsledkem jeho zájmu o každodenní řeč těla a psychologii pohybu. Je jedinečný v nacházení škály tělesného gestického, zkrátka tanečního vyjádření složitých lidských emocí. Jeho taneční jazyk se svým rozsahem od jemných gest a pohledů až po fyzické násilí podobá šíři a možnostem běžného jazyka. Do dnešní doby natočil Newson se svými tanečníky čtyři taneční snímky, které sice vycházejí z jejich jevištních choreografií, ale ve videích vytvářejí de facto nová díla, v nichž osobitě pracují s přirozeným prostorem a pohrávají si se svícením, střihem i velikostmi a úhly záběrů, aby vynikly taneční kreace souboru. V *Enter Achilles* z roku 1995 se zdá, jako by se celé představení odehrávalo jen pro kameru – ta snímá jejich těla z neobvyklé blízkosti v přirozeném prostředí baru, kde skupina mužů rozehrává své každodenní mužské rituály. Vnímáme podstatné detaily i celkový stísněný prostor lokálu, kde to doslova čpí pivem, cigaretami a testosteronem. DV8 není náhodou označováno za fyzické divadlo – tělo zde není ani tak metaforou, ale především masem a svalem, se vší jeho sexualitou, agresivitou, obnaženostmi či naopak zahaleností společenskými uniformami. Pod chlapáctvím a agresivitou odhaluje *Enter Achilles* nečekané momenty křehkosti a zranitelnosti. Podobnou hrůzu osamělosti a z ní plynoucí bolesti zobrazuje video *Strange Fish* z roku 1992, které podle Newsonových slov pojednává „o ztrátě důvěry v lidi i věci a o tom, jestli nás naše důvěra osvobozuje nebo zotročuje“. Není tajemstvím, že DV8 je především mužským souborem, který otevřeně zobrazuje homosexualitu a fyzickou rovinu vztahů. Nejpatrnější je to ve videu *Dead Dreams of Monochrome Men* z roku 1989, které představuje prázdnotu čistě fyzické touhy, vydávané mylně za lásku. Je třeba dodat, že Newson se na videích výrazně podílí svou choreografií na kameru, ale sám se ujal filmové režie teprve ve videu *The Cost of Living* z roku 2004, které kongeniálně převádí původně jevištní taneční choreografie do exteriéru, konkrétně na pobřeží Norfolku, jež po odlivu letní sezóny působí stejně smutně a obnaženě jako tanečník bez nohou, snažící se tančit s ostatními a zapadnout mezi jejich těla a pohyby.

III. 3D rozměr & Pina

Dalo by se říct, že 3D film Wima Wenderse *PINA* (2010) o německé tanečnici Pině Bausch dodal žánru tanečních filmů nový rozměr. Tuto filmovou poctu Pině i tanci jako takovému plánovali Wenders a Bausch dvacet let, ale Wenders stále pochyboval, že by byl schopen zachytit sílu jejích choreografií na dvourozměrné plátno. Teprve když kapela U2 natočila záznam svého koncertu ve 3D, rozhodl se Wenders snímek natočit stereoskopicky. Bohužel, těsně před samotným natáčením Pina Bausch zemřela. Stačila ještě ze své tvorby vybrat pro film čtveřici představení svého wuppertalského tanečního souboru (Café Müller, Le Sacre du Printemps, Vollmond a Kontakthof), kterou pak Wenders se svým štábem natočil jako 3D záznamy jevištních představení. Pro lepší zachycení fluidity tanečních pohybů zhotovil expert na stereoskopii Alain Derobe speciální 3D kameru na pohyblivém, pojízdném jeřábu, který se pohyboval na jevišti spolu s tanečníky, a celý tým filmařů tak díky přesné znalosti choreografie střídal úhly a způsoby záběrů, aby co nejvíce vynikla práce tanečníků. Výsledný snímek dává skutečně až fyzicky pocítit pohyb těl v prostoru, jejich interakci s prostředím, například s vodou či světlem. Ztrácí se tak dosavadní problém filmového znázornění taneční choreografie, totiž nemožnost zachycení prostoru v jeho komplexnosti, stejně jako přílišná statičnost polohy kamery vzhledem k představení, které pak ve filmu sledujeme vždy jen z určitého bodu, zatímco na jevišti ho vnímáme z mnoha různých úhlů, mezi kterými si coby diváci můžeme vybírat. Wendersova *Pina* však stejně tak využívá toho, co bylo vždy naopak výhodou filmového záznamu tance, totiž možnosti práce s detailem, aniž by se narušil celkový dojem představení a prostoru.

I když se Wendersův snímek po dramaturgické stránce bohužel trochu zplošťuje, protože se díky nečekané Pinině smrti stává především její snad příliš pokornou poctou, mezi jeho přednosti patří převedení tanečních částí či sól do plenéru města Wuppertalu, kde soubor Piny působil, například na křižovatku nebo do opuštěného prostředí bývalé továrny. Wenders natáčel Pininy tanečníky i v okolí Wuppertalu a postupoval přitom podobně, jako sama Bausch, když kladla tanečníkům otázky a oni své odpovědi vyjadřovali tancem. Wenders požádal tanečníky souboru, aby vyjádřili své vzpomínky na Pinu tanečními sóly, která pak natáčel v pro tanec nezvyklých prostorách. Inovativní je také zařazení starších archivních záběrů Piny Bausch do 3D koncepce filmu, aniž by to působilo rušivě, stejně jako výběr kongeniální hudby Jun Miyake.

V tanečních filmech, kterým toto označení právem náleží, neslouží film k dokumentaci jevištního provedení, není pouhým záznamem představení, ale je svébytným zachycením tanečního pohybu a choreografie, jež vyjadřuje cosi nového, co sám tanec nedokáže – totiž fotogenii tance, tanec předmětů i světla, fluiditu pohybů či jejich rytmičnost podepřenou filmovým střihem, pohybem a úhly kamery či filmovými triky. Stereoskopie představuje další cestu, jak film a tanec smysluplně spojit do nového útvaru, který vyjadřuje poezii obou druhů umění, ale zároveň dodává cosi podstatného navíc.

—
KAMILA BOHÁČKOVÁ

Moderná trojica

3
r. Tom Tykwer, Nemecko 2010

Po menšej koketérii so zahraničnými koproducentmi a snahe zapáčiť sa širšiemu publiku sa Tom Tykwer vrátil späť do Nemecka, k postavám, téme i postupom jemu blízkym.

Snímka s pomerne skromným, no o to výstižnejším názvom 3 predstavuje súčasného, inteligentného hrdinu žijúceho v modernej pokrokovej spoločnosti, s ktorým by sa príslušník strednej modernej vrstvy mohol ľahko stotožniť.

Hanna je reportérkou so zameraním na kultúru a výskum, Simon kurátorom, ktorý pomáha začínajúcim umelcom nájsť miesto na výslní. Spoločne tvoria pár už dvadsať rokov bez potreby rozdelenia si submisívnej a dominantnej roly, bez výčitiek, prstienkov či potreby zanechať potomstvo. Dokonalosť ich partnerského fungovania nepozná žiarlivosť a nepotrebuje vysvetlenia ako druhá strana trávi čas mimo spoločných chvíľ. Sú jednoducho modernou *cool* dvojicou, bohužiaľ emotívne znudenou. A tak bez väčších komplikácií vstúpi do Hanninho života niekto tretí. Na pozadí Simonových zdravotných problémov si užíva opojnú slobodu. Cudziemu čaru však nepodľahne len ona. I jej priateľ sa zahladí do iného páru očí a čoraz častejšie nachádza útechu v náruči rovnakého muža ako Hanna.

Úvodná sekvencia s monotónne ubiehajúcou krajinou za oknom dopravného prostriedku s akustickým sprievodom Simonových myšlienok výstižne uvádza do deja. Metaforické prepojenie dvoch spoločne fungujúcich existencií a drôtov elektrického vedenia je až mrazivo zarážajúce. Súbežné plynutie dvoch od seba temer konštantne vzdialených liniek s ich občasnou zrážkou, následným oddialením, prechodom do pôvodnej polohy i prekrytím tretou linkou nahrávajú otázke: Čo sa zrodilo v režisérovej hlave skôr – príbeh či veľavravný záber? Druhým kľúčom, či lepšie povedané, inou formou vyjadrenia Tykwerovho rozprávania, je tvorba z baletného predstavenia. Do precízne kordónovej pohybovej zostavy mileneckej dvojice vstúpi tretia postava a naruší partnerskú rovnováhu. Na chvíľu k sebe strháva pozornosť jedného či druhého z páru. Emóciami naplnenému výjavu i napriek estetickej hodnote chýba priama spojitosť s príbehom, a tak zanecháva dojem umelo implantovanej pomocnej barličky. Nasledujúce umelecké vsuvky zasahujúce do osudov Hanny a Simona sú do deja zakomponované priamo a plynulo. Okrem prepojenia na súčasné moderné umenie a jeho postupy, prezrádzajú viac o samotných postavách. Hannine vidiny fotografií Jeffa Koonsa z jeho kontroverznej série *Made in Heaven*, či obrázok homosexuálnej umeleckej dvojice Gilbert & George, nepriamo načrtajú vývoj deja. Hanna je Cicciolinou na Koonsovych dielach túžiacou po sexuálnej rozkoši a Simon so svojím partnerom sú Gilbertom a Georgom. Na pozadí súčasného umenia sa Tykwer otvorene zaoberá témami dnešnej spoločnosti ako je homosexualita či rakovina, ktoré kladie do spoločného súvisu. Z formálnej stránky sa režisér kombináciou viacerých príbehových rovín odvíjajúcich sa v paralelnom, ale i anachronickom časovom období prispôsobuje hektickej dobe presýtenej informáciami. Spôsoby komunikácie partnerov, ich otvorenosť, ale i dobre utajované klamstvá v jednom navrstvenom obraze tak v zrýchlenom slede zásobujú diváka doplňujúcim poznatkami.

Obohranú tému švédskej trojky Tykwer posúva bližšie k súčasnej generácii. Svieži, dynamický ráz modernej spoločnosti prezentujú hrdinovia súčasnosti. Dostatočne inteligentní a kultúrne uvedomelí na to, aby prijímali nástrahy a využívali príležitosti okolitého sveta s chladnou tvárou.

Závažné ochorenie, ale i neutíchajúce sexuálne pudy sú odrazom spoločnosti dvadsiateho prvého storočia, podobne ako diela už spomínaných umelcov a Toma Tykwera.

—
ZUZANA ŠTEFUNKOVÁ

Čo bolo na 5 stranách

?!

Kútik hanby
Na tejto strane ste sa pôvodne mali dočítať O CARLOSOVI SAUROVI a jeho filmoch venovaných flamencu. Autorka ho však napriek opakovaným výzvam nakoniec nedodala.

FTF (nie je len Filmová a televízna fakulta našej VŠMU)
Festival tanečných filmov sa prvý raz konal v pražskom kine Světozor v roku 2009. Jeho dramaturgia se zameriava na žáner *dance for camera*, ale uvádza tiež dokumenty a záznamy výnimočných tanečných inscenácií. Tento rok uviedol v českej premiere film Wima Wendersa – PINA 3D. Festivalový tím organizuje aj filmové workshopy na podporu vzniku tanečných filmov. Viac na www.tanecnifilmy.cz

David Hinton na workshope v Prahe, foto: Pavel Hejný

David Hinton: Věřte tanečnímu filmu

Žánr „dance for camera“ má velkou budoucnost a ty nejlepší taneční filmy teprve vzniknou! Tvrdí to aspoň jeden z hlavních tvůrců tohoto specifického filmového žánru – britský režisér **David Hinton**. Jeho filmy – *Dead Dreams of Monochrom Men* nebo *Strange Fish* natočené s londýnským tanečním souborem DV8 – patří k těm, které mají moc „změnit život“. Po jejich zhlédnutí se na film i tanec budete dívat jinýma očima.

Platilo to určitě v době jejich vzniku. Na přelomu 80. a 90. let nikdo nic podobného netočil a oba filmy patří ve světě současného tance ke kultovním záležitostem. Díky nim se začala formulovat historie, která zrození žánru *dance for camera* spatřuje už v prvních záběrech Thomase Alvy Edisona (snímal představitele taneční reformy přelomu 19. a 20 století, kteří byli novým médiem filmu uhranuti) a ve fyzické odvaze prvních králů grotesky. Protože co jiného je němá groteska než precizní choreografie s velkou pohybovou kreativitou a situační pointou! Takže – tanec pro kameru.

Davidu Hintonovi tyto souvislosti docházely postupně a ex post. Dnes o nich přednáší po celém světě a objasňuje fascinující možnosti spojení tance a filmu v perfektně připravených workshopech. Ona fascinace je o to silnější, že jej zastihla jako intelektuálně „dokončeného“ absolventa literárních studií. Pracoval tehdy pro britskou televizi na sérii dokumentů přinášejících profily různých umělců – sám natočil dokument o malíři Francisi Baconovi, režiséru Bernardo Bertoluccim nebo o praotci rocku Little Richardovi. Ten televizní pořad o umění se jmenoval South Bank Show a v jeho rámci vznikl i dokument o americkém choreografovi Merci Cunninghamovi. Natočil jej Hintonův kolega, ale na samotného Hintona filmová zpráva o americkém postmoderním choreografovi zapůsobila jako zjevení. Byl uhranut estetickou krásou tanečního pohybu a zároveň intelektuální radikalitou a jasnozřivostí, na níž svůj přístup Cunningham zakládal. (Necháme v tuto chvíli stranou slavný Cunninghamův *dance for camera Birds* z roku 1993 a Hintonovy *Birds* z roku 2000 natočené jako fascinující hudebně-etologická kompozice pohybu skutečných ptačích „tanečníků“ – je to možná jen taková zajímavá náhoda propojující oba tvůrce.)

Nedlouho po zážitku s Cunnighamem dostal David Hinton příležitost natočit film o americké tanečnici a choreografce Karol Armitage, která je ve světě tance známá jako „punková baletka“ – spojila totiž hudební hard core a punk s klasickou taneční technikou: svoje štíhlé dlouhé tělo oblékala do černé kůže a tančila na špičkách na ohlušující improvizace zběsilých punkerů. Byla prý také nesmírně vtipná a při spolupráci s ní si Hinton uvědomil, že tohle je svět, do kterého chce patřit. Každopádně mu došlo, že pokud má být film opravdu působivý, musí být neliterární, tudíž fyzický. Narace vedená pouze pohybem, doslovená esteticky a obsahově úhly kamery, velikostí obrazu, následnou montáží obrazu a zvuku pro něj představuje čirou esenci filmařské práce. Tanec a film jsou si souzeni, tvrdí Hinton, obojí je o aplikaci struktury na akci, nebo-li o sochaření v čase, jak to kdysi formuloval Tarkovskij.

Kapitola DV8

Setkání s Lloydem Newsonem, vedoucím souboru DV8, bylo pro Davida Hintona zásadní. Obě choreografie – tedy *Dead Dreams of Monochrom Men* a *Strange Fish*, které s DV8 natočil, byly pro film už samy o sobě dokonale disponované. Ostatně i další taneční díla, která tento slavný londýnský taneční soubor zpracoval jako *dance for camera* s jinými režiséry (*Entre Achilles* – Clara van Gool, *Cost of Living* – Lloyd Newson) měly z filmového hlediska velký potenciál. Vždy nabídly znepokojivé provokativní téma, které v tanečním provedení, navíc umocněném filmovou optikou, vydestilovalo silné emoce a intenzivní tělesný prožitek. V *Dead Dreams* si Hinton jako znalec filmové historie pohrál s černobílou fakturou filmu a přisolil psychedylickou atmosféru námětu noirovým spleenem a hrou se stíny. Film, respektive choreografie, je založen na zápisních sériového vraha Dennise Nilsona, který koncem 70. let vraždil v Londýně mladé homosexuály. Filmovou kamerou dokázal Hinton zachytit napětí očních kontaktů i drsnost homosexuální intimity. Na tomto místě je dobré připomenout, že tvorba Lloyda Newsona se diskurzem o společenských normách a sociální exkluzi zabývá takříkajíc osudově.

Ve filmu *Strange Fish* jde opět o téma sociálního vyloučení, o diagnózu diskomunikace, o neschopnost navázání vztahu. Také tu jde o závist, nepřejícnost, škodolibost, předstírání, manipulaci – takové poměry totiž panují uvnitř malé skupiny mladých mužů a žen osidlujících podivný zatuchlý hotýlek. Drobným krutostem jsou ve filmu věnovány poměrně velké scény, které, kdyby šlo o herectví a běžný film, by mohly jejich představitelům vynést nominaci na Oscary. Jmenujme za všechny Nigela Charnocka, jehož postava po lidském doteku nade vše touží, ale na náznak fyzického kontaktu reaguje oligofrenickým záchvatem, křečovitou úzkostí, v níž je odpudivý i dojemný zároveň. Význam podvědomí, potlačených emocí a strachu podtrhl Hinton i architektonicky – vnitřní uspořádání hotelu nedává smysl, je jako bludiště, v jednom pokoji ze stropu prší kamení a pod prkennou podlahou je hluboká voda a navíc (!) je interiér hotelu nějak spojen s kostelem. Ano – připomíná to mučivý sen. Cit pro jungiánskou symboliku a metaforičnost obrazu propojuje Hintona s provokatérem Newsonem na estetické i filozofické úrovni. Je dobré přiznat, že díky těmto dvěma snímkům se pro DV8 otevřel svět. Sotva by bez nich soubor zaznamenal takovou proslulost, jíž se těší dodnes. Samozřejmě po zásluze.

Příběh tanečnice

Zatím poslední Hintonův film *Nora* zpracovává skutečný příběh dětství a mládí černošské tanečnice Nory Chipaumire. Narodila se v Rhodesii (Zimbabwe) a dnes žije a tvoří v New Yorku. Její taneční biografii Hinton natočil spolu s Ruskou Allou Kovgan. Film má pevné vyprávěcí schéma dané chronologií života Nory, jeho klíčovými momenty, k nimž patří rozvod rodičů, vztah k babičce, odchod s matkou a dalšími sourozenci z venkova do města, pak škola, studia, smrt otce, první láska, účast v osvobozeneckém hnutí, následná závrať svobody, která nakonec umožní Noře překročit pravidla a změnit očekávaný model života. Nora se rozhodla uplatnit své právo na svobodné rozhodnutí a odchází – navzdory konzervativním tradicím – za vlastním životem.

Hinton nechává ve filmu vyznít především nesmírnou fotogeničnost přírody, tváře a těla lidí, ale i půvab koloniální architektury. Je třeba upozornit, že Hinton není jen režisérem tanečních filmů – je autorem dokumentů o přírodě, o globálním oteplování a také např. o čínské kulturní revoluci. Jeho oči už hodně viděly.

Ve filmu *Nora* kamera zdůrazňuje především sytost barev, živočišnou plnost a krásu Afriky. Z estetického hlediska jde o sled působivých, promyšleně komponovaných obrazů, jakýsi obrázkový deník, jehož stránky plynou v klidném, řekněme, vzpomínkovém tempu. Obsahovou navigaci dávají příběhu titulky, které připomínají ty z doby němých filmů. Estetizace reality je hlavním kompozičním názorem. Hintonova kamera zachycuje jakési tableaux vivants, živé obrazy, někdy i o několika plánech – např. do pohledu kamery snímající běžný provoz ve vesnici se v předním plánu obrazu vsune jízda se skupinkou dětí, které se jen tak dívají do objektivu. Jde o jakousi živou grafiku, animaci, ale i zmnožení vyprávěcího schématu. V tu chvíli Nora popisuje určitou fázi dětství, pohled na události je veden dětskýma očima. Některé záběry jsou komponovány přímo jako fotografie pro National Geographic. Tím, že jde o skutečný příběh, má tento přístup svou váhu. Je to básnické vizuální poselství o síle vůle, hodnotě svobody a svobodného života. Respektive – o kráse toho všeho! Samostatnou kapitolou je sama Nora – ta dává příběhu velikost a uměleckou vznešenost. Ona sama je umělecké dílo. Ztepilá, sebevědomá, s hrdým až mužsky silným tělem. Taneční odborníci jistě ocení kvalitu jejího pohybu, na němž je vidět technické školení západních tanečních technik, ale jeho přirozeností je rytmická dynamika a plasticita tradičních etnických tanců. Ale tento film vlastně není o tanci, je to především silná autobiografická báseň, za niž Nora Chipaumire ručí svým tělem a životem a Hinton s Allou Kovgan svým estetickým a filmařským citem.

Co se týče perspektiv...

David Hinton tvrdí, že taneční filmy jsou územím svobody. I když je těžké dnes na jejich výrobu sehnat peníze – zlaté doby, kdy je financovaly televizní společnosti, jsou ty tam –, možností, jak točit a šířit taneční filmy, je daleko více než dřív. Nedávno strávil Hinton týden v Praze, kde tanečníkům, choreografům a studentům FAMU předal základní vědomosti o principech žánru *dance for camera*. Následně pod jeho vedením vznikla kolekce krátkých tanečních snímků. Možná tedy, že ty nejlepší filmy vzniknou někde poblíž.

—

JANA NÁVRATOVÁ
šéfredaktorka časopisu Taneční zóna

Hrachová diéta

(V nasledujúcom texte je vyzradená zápletka diela vrátane rozuzlenia.)

Werner Herzog začal nakrúcať *Woyzecka* len 5 dní po tom, čo dokončil *Nosferatu – fantóm noci*. Samotné nakrúcanie trvalo iba 17 dní, následne strih ďalších 5 dní; exteriéry vznikali v českom meste Telč. Herzog hovorí, že adaptácia *Woyzecka* (pôvodne ide o fragment divadelnej hry Georga Büchnera) je preňho najjednoznačnejším spojením s tým najlepším z jeho vlastnej kultúry.[1]

Friedrich Johann Franz Woyzeck (Klaus Kinski), nar. 20. júla, príslušník 2. regimentu, 2. práporu, 4. roty, je podrobený zvláštnemu experimentu: už približne štvrťroka konzumuje výlučne hrach. Doktor konštatuje, že má krásne vyvinuté *aberratio mentalis partialis*. Jeho život sa odvíja medzi tromi hlavnými bodmi. Pravidelne holí hajtmana posádky, ktorý si ho zvykne neokrôchane dobierať (pozri repliku o severo-juhu), navštevuje Marie[2] s dieťaťom a stretáva sa s doktorom, aby ten mohol uskutočňovať svoje pozorovania. Stereotypné plynutie dní v ospalom mestečku je narušené vo chvíli, keď hajtman navedie Woyzeckove myšlienky smerom k potenciálnej nevere Marie. Definitívny zlom sa odohrá počas tancovačky: Woyzeck vidí Marie tancovať s bubeníkom pluku. Vzklíči v ňom hrôzostrašná idea potrestať neveru vraždou – a tak sa aj stane. Woyzeck vyláka Marie k jazeru a dobodá ju nožom, ktorý predtým kúpil od židovského starinára. *„Dobrá vražda, dokonalá vražda, nad pomyslenie krásna, už dávno sme takú nemali.“*[3]

Herzogovi sa kľúčom k adaptácii divadelnej hry stal systém približne 4-minútových (miestami statických) záberov. Výsledok však na diváka nepôsobí ako prvoplánová imitácia divadla (fixný uhol pohľadu) – aj vďaka práci s hĺbkou ostrosti, montážou a predsa len prítomnými pohybmi kamery. Dosiahnutým efektom je v každom prípade akási strnulosť, jednotlivé obrazy akoby boli vytrhnuté z toku času, hoci sa v nich očividne odohrávajú nejaké akcie (a teda podliehajú plynutiu času). Tento dojem je ešte posilnený napríklad v scéne vraždy Marie použitím spomaleného záberu. Woyzeck občas prednesie repliku o svojich tajomných, údiv či hrôzu budiacich víziách, v ktorých sa ohlasuje apokalypsa.[4]

Woyzeck je muž, ktorý postupne upadá do šialenstva a zároveň vizionár; nerozumie „normálnym“ sociálnym vzťahom medzi ľuďmi (na neveru Marie ho musí upozorniť hajtman), no vidí viac, ako ostatní v jeho okolí. Je blúznivcom, ktorý cíti/vníma iné aspekty sveta, prírody: *„Pán doktor, počuli ste už niečo o dvojakej tvári prírody? Keď slnko stálo nad hlavou a celý svet ako by mal chytiť plameňom, hovoril už ku mne strašný hlas.“*[5] Pre Klausa Kinského[6] išlo o v poradí tretiu rolu pod Herzogovým režijným vedením (predchádzali jej úlohy v *Aguirre, hnev boží* a *Nosferatu – fantóm noci*) a nasledovať mali ešte dve (vo *Fitzcarraldovi* a v *Zelenej kobre*). Dovolím si dlhší citát Kinského na margo úlohy Woyzecka: *„Už som povedal, že príbeh Woyzecka je samovražda. Je to driapanie seba samého na kusy. Každý deň nakrúcania, každá scéna, každý uhol, každý fotogram. (...) V smrteľnej panike sa snažím poháňať nakrúcanie vpred, ako by som mal skončiť predtým, než šialenstvo nado mnou naberie vrch. Nemusím ‚skúšať‘ alebo počúvať tie dřísty, ktoré dávi Herzogov mozog. Hovorím Herzogovi, varujem ho, aby držal hubu a dal mi pokoj. Tentokrát, zdá sa, mu to došlo – aspoň drží hubu. Dnes, po šestnástich dňoch filmovania, ostáva jediná scéna. Scéna, v ktorej Woyzeck dobodá svoju ženu a potom, držiac ju v náručí, podľahne šialenstvu. Sú tri hodiny ráno. Hovorím Herzogovi, že tú scénu spravíme len raz. Smrť a šialenstvo sa neopakuje!“*[7]

Herzog s prispením fenomenálneho herectva Klausa Kinského vo *Woyzeckovi* vytvorili portrét muža prepadávajúceho sa do šialenstva, ktorý je – parafrázujúc Herzogove slová o Büchnerovom diele – fascinujúco aktuálny.

—

MM

1 Pozri: CRONIN, Paul (ed.) *Herzog on Herzog*. London – New York: Faber and Faber, 2002, s. 160 – 161.
2 Eva Mattes (s ktorou mal Herzog dcéru Hannu) získala za svoj výkon Zvláštnu veľkú cenu poroty na festivale v Cannes.
3 Cit. podľa: BÜCHNER, *Georg: Leonce a Lena. Vojcek*. Praha: Artur, 2006, s. 79 (prel. Ludvík Kundera).
4 *„Ticho, úplné ticho, ako by celý svet umrel.“* (BÜCHNER, ref. 3, s. 47).
5 BÜCHNER, ref. 3, s. 60.
6 Kinski (rodným menom Nikolausz Günther Nakszynski) sa narodil 18. októbra pred 85 rokmi a zároveň 23. novembra uplynulo 20 rokov od jeho úmrtia.
7 KINSKI, Klaus: *Kinski Uncut. The Autobiography of Klaus Kinski*. London: Bloomsbury Publishing, 1997, s. 280 – 281.

The Cinematic orchestra na začiatku dvoch storočí

The Cinematic Orchestra – „Entr'acte“, „Manhatta“
label Ninja tune, 13. septembra 2011
spolu so zhudobnenými filmami dostupné na
ninjatune.net/shop a itunes.apple.com

Nu jazzové zoskupenie The Cinematic Orchestra vstúpilo do sveta filmovej hudby na kultúrnom festivale v Porte, keď boli v roku 2001 požiadaní organizátormi, aby zahrali živé vystúpenie počas premietania *Muža s kinoaparátom*. Soundtrack k nemému dokumentu Dzigu Vertova o živote v Sovietskom zväze z roku 1929 vyšiel na prominentnom labeli Ninja Tune. Nahrávka získala nesmiernu popularitu, skupina do nej implantovala nielen niekoľko skladieb z ich albumu *Every day*, ale napríklad aj cover od Art Ensemble of Chicago (*Theme de Yoyo*) a odkaz na skladbu veliká- na medzi filmovými skladateľmi, Bernarda Herrmanna (*Work it!*).

Orchester založil v deväťdesiatych rokoch minulého storočia Jason Swinscoe, ktorý sa už dlhší čas snažil samplovaním zmazať rozdiely medzi jazzom, elektronikou, soundtrackmi a improvizáciou. Zoskupenie pozostáva z hráčov na saxofón, bicie, kontrabas, klavír, gitaru, trúbku. Debutovali albumom *In Motion*, ale najväčšiu popularitu si získali až v roku 2007, keď zverejnili album *Ma fleur*, kde spojili sily aj so speváčkou Lou Rhodes z Lamb.

Obdiv a dojatie vyvolali The Cinematic Orchestra skladbou *To Build a Home*, ktorá bola zaradená do viacerých reklám a seriálov (naposledy vo francúzskom filme *Strom*). Popovejší charakter tohto albumu zmazali ďalším soundtrackom, konkrétne k dokumentu o plameniakoch zo štúdia Disney *Les Ailes pourpres: le mystère des flamants*. Vydali mnohé zo svojich mimoriadnych živých vystúpení, cover verzie (napríklad aj piesne od Radiohead) a v roku 2010 ich z projektu *Late Night tales* požiadali, aby pripravili vlastný „nočný“ album remixov.

Do turbulentnej epochy, z ktorej pochádza *Muž s kinoaparátom* sa The Cinematic Orchestra vrátili v septembri tohto roku, keď oznámili vydanie dvoch nových hudobných sprievodov k dokumentom *Manhatta* a *Entr'acte*, ktoré tak tvoria trilógiu mimoriadne odlišných pohľadov na danú éru. Spolu s pôvodnými filmami ich môžete počuť/zhliadnuť zo stránok ich domáceho labelu a ide o výnimočný zážitok.

Vstup do *Manhatty* sprevádza magické prebudenie jemných dychových nástrojov a huslí. Prvý americký avantgardný film z roku 1921 sa v 65 záberoch spolu s hudbou plaví v romantických čiernobielych scenériách. Jediné slová, ktoré si divák prečíta, sú vystrihnuté z diel Walta Whitmana. Príchod migrantov na Ellis Island podfarbujú jemné husľové ťahy a šepot klavíra v pozadí.

Na rozdiel od *Muža s kinoaparátom* The Cinematic Orchestra nevyzdvihujú preľudnený chaos ľudských tiel, na New York sa pozerajú osamelým, melancholickým objektívom. Zostanú klávesy a tie sa, sprevádzané flautou, snažia opísať budovanie mestskej veľkoleposti na staveniskách niekoľko stoviek metrov nad zemou. Pohľady na budovy oblokované oblohou sú zhudobnené dôraznou, nežnou slučkou. Zahmlené prístavy, dym a železnice štebotajú motívom akoby vystrihnutým z rozprávky.

Po desaťminútovom výlete do smutnej metropoly sa mesto stráca v západe slnka a hudba uzatvára denný cyklus s gradujúcou naliehavosťou.

Oproti tomu hudba k filmu *Medzihra* (Entr'acte), ktorý v spolupráci s dadaistami nakrútil René Clair v roku 1924 (premiérové uvedenie sa odohralo v prestávke medzi jednotlivými dejstvami predstavenia švédskeho baletu), ponúka širšiu škálu motívov a nálad. Nástroje sa nezmenia, ale živšie sa zapájajú tie dychové. Formálne sa dvadsaťminútová skladba dá rozdeliť na polovice. Po vystrelení z kanóna, ktoré je akýmsi prológom filmu, sledujeme v tom období revolučné techniky, ako spomalené prevrátené zábery, alebo baletné kroky zospodu. Stiesňujúce zábery Paríža, šachistov, nočných svetiel a rôznych chaotických kompozícií ozvučili nenápadné trúbky vnárajúce sa do strunovej temnoty. Poslucháča pohltí paranoidný zmätok, napína ho ambientnými zvukmi predpovedajúcimi smrť v deviatej minúte.

Smutný klavírny motív otvára druhú polovicu skladby. Každý tón označuje jeden bezvýznamný krok pohrebného sprievodu. Spolu s gitarou a husľovým bzučaním predznamenáva ďalšiu z mimoriadne dojemných a pohlcujúcich melódií. Naháňačka za rakvou, preplnené mestské cesty a bicie ju zdynamizujú do dojemného finále. Epilóg filmu, ktorý sa odohráva na poli, uzatvára magickou spoluprácou klávesov, huslí a flauty.

Skupina The Cinematic Orchestra svojím albumom *Ma fleur* akoby našla svoj štýl, atmosféru a štandard. Prestali experimentovať, elektroniku nechali v pozadí a kreatívnu stránku potlačili v prospech popovejšieho smerovania a posluchačských očakávaní. Oba nové minisoundtracky ich určite naplňujú, ale sú menej hravé, originálne a málokoho prekvapia. Celkom by ma potešilo, keby Swinscoe, tak ako povedal v rozhovore pre časopis *Rock & Pop*, pridal do kompozícií aj africké prvky. Tón The Cinematic Orchestra na nových nahrávkach je totiž konštantný, melancholický, občas zasnený, občas depresívny. Napriek tomu nie je doplnkom k filmu, práve naopak. Je celkom logické, že na zhudobnenie si skupina vyberá filmy bez slov a príbehu, dostáva tak príležitosť vytvárať unikátny zážitok, ku ktorému je obraz nadstavbou.

—

MAREK HUDEC

2011: Rok s filmom

Oslovili sme respondentov zo Slovenskej a Českej republiky, aby sa s nami podelili o pätici svojich najintenzívnejších filmových zážitkov za rok 2011. Odpovede boli rôznorodé, objavovali sa staré aj nové filmy (staré najmä pri príležitosti uvedenia reštaurovaných/digitalizovaných verzií na festivaloch či lokálneho vydania na DVD), európske, ázijské, latinskoamerické, severoamerické... Nešlo nám pritom o zostavenie „oficiálneho" TOP rebríčka filmov s copyrightom 2011 (takých sa zrejme dočkáme v časopisoch Cahiers du cinéma, Sight and Sound či Cinepur). Cieľom skôr bolo upozorniť vás, drahí čitatelia, na filmy, ktoré možno unikli vašej pozornosti (z akýchkoľvek dôvodov) a stoja za pozornosť.

Poznámka k prepisu názvov filmov: aj pri odpovediach českých respondentov uvádzame slovenský distribučný/festivalový názov filmu, pokiaľ existuje. Ak bol film uvedený na festivale v ČR, ale nie v SR, slovenský názov je priamym prekladom českého názvu. Pokiaľ film nebol uvedený v SR ani v ČR (v distribúcii ani na festivaloch), ponechávame originálny názov s poznámkou. Pri všetkých filmoch je uvedený aj originálny názov.
Respondenti sú radení abecedne. Ostatné odpovede nájdete na www.kinecko.com.

Jana Bébarová, časopis 25fps
50/50 (*50/50*, r. Jonathan Levine)
Odvážne neotrelý, nesentimentální, vtipný a přitom tolik pravdivý a lidský pohled na vyrovnávání se s rakovinovým onemocněním, kterému (ať už přímo nebo u blízkého člověka) čelil snad každý z nás.
Drive (*Drive*, r. Nicolas Winding Refn) – Rok Ryana Goslinga. Nikdy bych si nemyslela, že bych alespoň na chvíli chtěla být v kůži Carey Mulligan.
I'm Still Here* (*I'm Still Here*, r. Casey Affleck) Kontroverzní a nevyslyšené volání Joaquina Phoenixe po hereckém Oscarovi.
Odlúčenie Nadera a Simin (*Jodaeiye Nader az Simin*, r. Asghar Farhadi) — Jedním slovem: skličující.
Prístrešok (*Podslon*, r. Dragomir Sholev) — Černý kůň a nekorunovaný vítěz letošního Febiofestu. Strhující konfrontace bulharských punkáčů se starostlivými rodiči jednoho z nich.

Pavel Bednařík,
filmový historik, dramaturg a pedagog
Turínsky kôň (*A Torinói Ló*, r. Béla Tarr) – Výjimečná síla zmaru, která vystupuje v mlčení, stejně jako v každé pronesené větě. Metafyzická, minimalistická, ohromující odpověď na pocit politického a ekonomického zmaru současné Evropy. Geniální meditativní ambient soundtrack Mihály Víga. Dokonáno jest!
Chlapec na bicykli (*Le gamin au vélo*, r. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne) – Další civilní příspěvek k tématu nepřenosnosti hodnot a rozpadu komunikace mezi dětmi (dětmi?) a dospělými. Jednoduchá záminka (= kolo) slouží jako metafora uvědomění.
Rodina je základ štátu* (*Rodina je základ státu*, r. Robert Sedláček) – Robert Sedláček uzrává v nejnadějnějšího současného českého filmaře, který dokáže být odlehčený, ironický, jízlivý i patetický zároveň. Pod nánosem klišé v názvu filmu se skrývá výjimečně rovnovážná a intenzivní, dramatická, sebezpytná zpráva o stavu české duše vyléčené Klausem, Zemanem, Grossem, Paroubkem, Topolánkem a N(n)ečasem.
Melancholia (*Melancholia*, r. Lars von Trier) – Pro mnohé elegantní a rafinovaný kýč, navoněná zdechlina. Pro mě strhující „ženský" film od misogyna, který má větší a sofistikovanější apokalyptickou fantazii, než většina proroků konce civilizace. Ideální film k přípravě na skutečný konec světa, ideální zpráva o společnosti reálného kapitalismu v zajetí marnivosti, sebezahleděnosti a autopatosu.
Whore's Glory* (*Whore's Glory*, r. Michael Glawogger) — Věrozvěst úpadkových forem a projevů naší civilizace představuje další hloubkovou analýzu fenoménu prostituce a těla jako směnné hodnoty. Rakušan Glawogger ilustruje nejen národní filmařskou posedlost doslovnou tělesností a fetišem fyzické brutality, ale také totální rozpad harmonického vnímání těla v západní (euro-americké), ale i asijské společnosti.

Kamila Boháčková,
česká filmová publicistka, pracuje jako redaktorka v Literárních novinách, své pravidelné rubriky má ve filmových časopisech Cinepur a Homo Felix, přispívá do Filmu a doby či do Filmového týdeníku na ČRO 3 Vltava. Edičně připravila monografické sborníky Bély Tarra a Akiho Kaurismäkiho.
Turínsky kôň (*A Torinói Ló*, r. Béla Tarr) — Ukázka lidské a filmařské zralosti, filmové adieu umění i civilizaci, příklad dokonalé filmové koncentrace a harmonie všech složek – vynikající tempo a kamera, hudba, herci, dokonalá scéna i kostýmy. Věřím, že se jedná o Tarrův poslední film, je z něj cítit loučení. Jeden z nejsilnějších filmů nejen roku, ale i desetiletí.
Odlúčenie Nadera a Simin (*Jodaeiye Nader az Simin*, r. Asghar Farhadi) — Skutečně napínavé lidské drama, natočené zcela civilně a bez jakýchkoliv klišé. S minimem prostředků ukazuje podstatu a šíři nedorozumění mezi mužem a ženou, bohatými a chudými i mezi různými náboženstvími.
Býčia šija[1] (*Rundskop*, r. Michaël R. Roskam) Málokdy se vidí tak vyzrálý debut, připomínající filmovou komplexností velká plátna mistrů, jako byl třeba Luchino Visconti. Možná trochu nadsazuji, nicméně je pikantní, že jde ve snímku o obchod s býčími hormony.
Kamene (*Kamene*, r. Katarína Kerekesová) Zařazuji tento krátký film pro originální pojetí – málokdy se vidí baladický muzikál v animovaném filmu a navíc s tak sugestivní atmosférou!
Sny a túžby: Rodinné väzby[2] (*Dreams and Desires: Family Ties*, r. Joanna Quinn) — Další příklad osobitého přístupu k animaci, který jsem viděla letos na festivalu Anifest. Joanna Quinnová dokáže udělat animaci neuvěřitelně rozpohybovanou a sarkasticky vtipnou – geniální je scéna, v níž opilá postarší a rozložitější Beryl přivazuje kameru na ocas psovi, aby natočila svatbu jako vertovovskou „kino-pravdu"! Poznámka: Vybrat pět filmů za rok jsou hrozná muka, filmových zážitků bylo letos mnohem víc (například nový film bratří Dardennů)
Chlapec na bicykli (*Le gamin au vélo*), **Alois Nebel** Tomáše Luňáka, **Le Havre** Akiho Kaurismäkiho, **Potápači v daždi**[3] (*Tuukrid Vihmas*) Priita a Olgy Pärnových, master class Apichatponga Weerasethakula na Letní filmové škole a další). Nakonec jsem nevybírala jen filmy letošní, ale i ty, které jsou staršího data, ale teprve letos jsem je zhlédla.

Martin Ciel
Užitočný život (*La vida útil*, r. Federico Veiroj) – Zásadný film o láse k filmu vyrozprávaný v záberoch plných čierno-bielej krásy. Nostalgia a irónia sa mieša s bravúrou žonglovania s vyjadrovacími prostriedkami.
Aurora (*Aurora*, r. Cristi Puiu) – Príbeh nenápadného a obyčajného človeka, ktoréhokoľvek z nás. O tom, čo s nami dokáže urobiť osamelosť. Civilne zobrazená štúdia anonymného a nezmyselného násilia bez akéhokoľvek dramatizovania situácií či situačných efektov.
Post Mortem (*Post Mortem*, r. Pablo Larraín) Jeden z najlepších politických filmov posledných rokov. Metafora kruhu konšpiratívnej hrôzy v dlhých a úzkych záberoch, takmer bez dialógov.
Turínsky kôň (*A Torinói Ló*, r. Béla Tarr) — Fascinujúci návrat Bélu Tarra k nekompromisne čistému štýlu oprosteného od zbytočností. Kinematografia tu dospieva takmer k dokonalosti. Spolu s Hanekeho Bielou stuhou zatiaľ jeden z najzaujímavejších filmov nového storočia.
Zimné prázdniny (*Han Jia*, r. Li Hongqi) — Zdanlivo možno jednoduchá, ale v skutočnosti veľmi sofistikovaná a brilantne nakrútená autentická historka o nudiacich sa kamarátoch. Nezávislý čínsky film, ktorý je dôstojnou poctou ranému Jimovi Jarmuschovi.

Mária Ferenčuhová
Melancholia (*Melancholia*, r. Lars von Trier), **Turínsky kôň** (*A Torinói Ló*, r. Béla Tarr), **Strom života** (*The Tree of Life*, r. Terrence Malick)
Tri veľké ambiciózne filmy, ktoré sú „à l'air du temps", vystihujú náladu časti spoločnosti a zasahujú nás práve svojou odťažitosťou – prvý chladným spektakulárnym manierizmom (je v ňom irónia alebo nie?), druhý dokonalým minimalizmom pri spodobňovaní de-genézy, či skôr postupného, nezvratného odpočítavania, a tretí megalomanským poeticko-filozofickým monológom s bohom.
Všetky tri majú pozoruhodné začiatky: už v ich úvode je vlastne obsiahnutý celý film.
Melancholiu otvára elekrizujúci sled apokalypticky ladených parafráz slávnych obrazov, v *Turínskom koňovi* je prvý záber afektívne tak nabitý, že by obstál aj ako samostatný krátky film, a v *Strome života* – budem trochu nemilosrdná – sa všetko podstatné udeje v prvých dvadsiatich minútach, zvyšok je len rozvlnená hladina jazera, do ktorého ktosi hodil kameň.
1989 (Keď som mal päť rokov) (*1989: Dengang jeg var 5 år gammel*, r. Thor Ochsner), **Ľudia, ktorými som mohol byť a možno nimi som** (*People I Could Have Been and Maybe Am*, r. Boris Gerrets)
Oba sú to malé, nenápadné a bezrozpočtové filmy, jeden na pomedzí kresleného a dokumentárneho filmu, druhý polohraný dokument nakrútený na mobilný telefón.
1989 je kratučký film, ktorého úprimnosť vháňa slzy do očí: trauma z detstva, vykreslená akoby detskou rukou – neónovo zelené, takmer nezretelné čarbanice na čiernom pozadí a k tomu prosté, srdcervúco zrozumiteľné rozprávanie.
Ľudia, ktorými som mohol byť a možno nimi som zase pracuje s obrazovo-textovou koncepciou typickou pre mobilný telefón. Medzititulky evokujú SMS správy režiséra divákovi a zašumený obraz prekvapivo získava auru podobnú prastarým amatérskym záberom.

Petr Gajdošík, Nostalghia.cz
Melancholia (*Melancholia*, r. Lars von Trier)
Mimořádné zklamání, vyvolané možná i jistým očekáváním po předchozím díle (*Antikrist*), obsahově sice uměle vykonstruovaném, ale přece jen díle, jenž bylo u tohoto tvůrce po dlouhé době konečně něčím co je založeno na filmové řeči. *Melancholia* ke své místy až strhující formální podobě nemá prakticky žádný smysluplný obsah nebo sdělení.
Farba granátového jablka (*Cvet granata / Sajat Nova*, r. Sergej Paradžanov)
Ačkoli znám film léta, při letošní přípravě české edice na DVD jsem si opravdu uvědomil, jak je práce s čistě vizuálním konceptem, koláž statických obrazů s verši vyprávějící o údělu člověka u tohoto filmu vizionářská a na dobu svého vzniku odvážná.
Marketa Lazarová (*Marketa Lazarová*, r. František Vláčil) — Mám na mysli především obnovenou distribuci filmu v digitalizované podobě, která přináší *Marketu Lazarovou* ve velmi dobré obrazové a především zvukové kvalitě, která vyzdvihuje stěžejní kvality díla a nijak ho na rozdíl od předchozích distribučních kopií nedevalvuje.
Osemdesiat listov (*Osmdesát dopisů*, r. Václav Kadrnka) — Velmi příjemné překvapení v české produkci, u nějž mám opravdu pocit, že autor chtěl něco sdělit. V dojmu navíc rezonuje minimalistická forma, kterou autoři svému filmu dali, evokující nejen atmosféru doby a vnitřní stav hlavního hrdiny, ale mj. i existenciální poetiku Bressonových filmů.
Strom života (*The Tree of Life*, r. Terrence Malick) — Mezi novinkami můj absolutní favorit na několik let dopředu, u nějž oceňuji hlavně upřímnost sdělovat věci zdánlivě prosté (intelektualizovanému publiku se pak nutně jevící jako banální) a pak naprosto mimořádnou formální stránku díla, které staví na doznívání a postupném skládání obrazů až v pomalu plynoucím čase po zhlédnutí filmu. Nebojím se o *Stromu života* hovořit ani jako o nové dimenzi kinematografie...

Jaroslav Hochel, filmový publicista
Zabil som svoju matku (*Je tué ma mère*, r. Xavier Dolan) — Debut ani nie 20-ročného geniálneho multitalentovaného dieťaťa kanadskej kinematografie. Ťažká, psychologicky náročná téma zložitého vzťahu matky a dospievajúceho syna, spracovaná bez ťaživosti, s výrazným autorským rukopisom.
Imaginárne lásky (*Les amours imaginaires*, r. Xavier Dolan) — Dolanov druhý film, podmanivý príbeh o neopätovaných láskach. Viac hravosti a humoru v porovnaní s debutom, geniálny súlad príbehu, obrazu, hudby, výtvarnej zložky. Dolan ľavou zadnou zvláda scenár, réžiu, hlavnú úlohu, podiel na produkcii, výprave a výbere hudby.
Single Man (*A Single Man*, r. Tom Ford) — Prekvapivý debut módneho návrhára Toma Forda, v ktorom jeden deň hlavného hrdinu stačí na zobrazenie zložitosti života. A neúprosnosti smrti. Vynikajúci Colin Firth v titulnej úlohe.
Stockholm East (*Stockholm Östra*, r. Simon Kaijser) — Čerstvý zážitok z MFF Bratislava. Precízne vybudovaný, emocionálne silný, ale nesentimentálny psychologický príbeh s atmosférou a možno i kontroverzným vyznením.
Nickyho rodina (*Nickyho rodina*, r. Matej Mináč) — Keďže zadanie ankety bolo aj negatívne, tak určite tento opus. Toľko didaktickosti, polopatizmu, pátosu, opisnosti, zdvojených informácií, klišéovitosti a citového vydierania pokope som vari ešte nevidel. Dôkaz, že ani veľkú tému nemožno žmýkať donekonečna. Prekvapili ma pozitívne ladené recenzie z pera autorov, ktorých si vážim.

Tomáš Hudák (1988)
je študentom filmovej teórie a histórie, príležitostným publikujúcim a spolupracovníkom niekoľkých festivalov.
Vlastný životopis Nicolae Ceaușesca[4]
(*Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, r. Andrej Ujica)
Drive (*Drive*, r. Nicolas Winding Refn)
Faust (Faust, r. Alexander Sokurov)
Strom života (*The Tree of Life*, r. Terrence Malick)
Turínsky kôň (*A Torinói Ló*, r. Béla Tarr)
Možno by som nedal za všetky ruku do ohňa, no je pre mňa zaujímavé, ako tieto filmy idú až do krajnosti. Sú vystavané na istom princípe, tento princíp však nevytvára iba základnú kostru, ale vystupuje neustále na povrch. Vidíme ho v každom zábere (či už má pol sekundy, alebo desať minút). Nedeje sa to pritom mechanicky a samoúčelne, nevidíme iba vopred stanovený koncept a jeho naplnenie, stavebný princíp vyjadruje uchopenie tej ktorej témy z *iného* kraja. Navyše, všetky tieto filmy výrazne pracujú s obrazom – dnes, keď sa toľko hovorí o digitalizácii a s ňou súvisiacimi zmenami v chápaní (fotografického) obrazu.

Daniela Chlapíková,
organizátorka LFS 4 živly
8o listov (*8o dopisů*, r. Václav Kadrnka)
Konečne český film reflektujúci našu spoločnú históriu intímnym a minimalistickým spôsobom.
Kouř (*Kouř*, r. Tomáš Vorel) — Zážitok leta. Na plátne v amfiteátri v Banskej Štiavnici to Arnoštek naplno rozbalil. A bolo to fajnové.
Pina (*Pina*, r. Wim Wenders) — Dance, dance, otherwise we are lost.
Láska shora (*Láska shora*, r. Petr Marek) —Do tretice český film. Experimentálne ladený príbeh troch kamarátov. Prirodzenosť vo filme ma vždy poteší.
Sindibád (*Szindbád*, r. Zoltán Huszárik) — Najznámejší „dzsentri" maďarského filmu v podaní legendárneho Zoltána Latinovicsa v réžii Zoltána Huszárika. Formálne výnimočný film.

* Nemá distribučný / festivalový názov.

1 Na 46. Medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch bol film uvedený pod názvom *Býčí šíje*.
2 Na 8. Fresh Film Fest-e bol film uvedený pod názvom: *Sny a touhy: Rodinné vazby*.
3 Na 2. Anifilme - medzinárodnom festivale animovaných filmov bol film uvedený pod názvom *Potapěči v dešti*.
4 Film bol uvedený na 14. medzinárodnom festivale dokumentárnych filmov Jihlava (2010) a na 37. letnej filmovej škole v Uherskom Hradišti pod názvom *Vlastní životopis Nicolae Ceaușesca*.

záber z filmu *Alois Nebel*, zdroj: aloisnebel.cz

Krobot vo svetlách rotoskopov

Alois Nebel
r. Tomáš Luňák, Čes./Nem., 2011

Nie je ľahké písať recenziu na film so širším kontextom v odveтví vymykajúcom sa nástrojom filmovej kritiky či teórie, a navyše je veľkou udalosťou vo svete komiksu aj kinematografie u našich západných susedov, ktorým máme opäť raz čo závidieť. Predsa len však ide predovšetkým o film, a s týmto vedomím sa ho pokúsime aj hodnotiť.

Jaroslav Rudiš a Jaromír 99 boli ako autori grafického románu o Aloisovi Nebelovi oslovení producentom Pavlom Strnadom, či by nemali záujem adaptovať komiksový trilógiu pre film. Režisér Tomáš Luňák sa pridal potom k projektu až na pozvanie autorov predlohy, keďže sa poznali na základe spolupráce na videokliponch skupiny Priessnitz, v ktorej Jaromír (Švejdlík) 99 pôsobí ako textár, skladateľ a spevák. Hovorí sa, že mimoriadne náročná práca na filme trvala až 5 rokov. To isté sa však hovorí napríklad aj o filme *Dom* slovenskej režisérky Zuzany Liovej a ďalších, takže sa pomaly začína javiť ako relevantná otázka, či náhodou tých päť rokov nie je primeraný čas na vytvorenie kvalitného filmového diela.

Rovnako ako v komikse, aj sujet filmu *Alois Nebel* sa začína odvíjať od jeseníckej vlakovej stanice Bílý potok na jeseň 1989. Tu pracuje výpravca Alois Nebel, ktorý pomaly šalie zo spomienok na traumatizujúce obdobie odsunu sudetských Nemcov a tiež z nástupu ranej česko-slovenskej demokracie a kapitalizmu zosobnenej kolegom-primitívom Wachekom. Rozdiel je v tom, že autori filmu sa rozhodli pre potreby komiksu a na telo charizmatickému Miroslavovi Krobotovi[1] obmedziť dialógy a predovšetkým monologické prejavy pôvodne „pábitelsky" výrečného hlavného hrdinu Aloisa Nebela. Samotný zjav Miroslava Krobota pritom prepožičiava postave fotogenický rozmer, čo z neho robí nezabudnuteľnú filmovú postavu na pomedzí príťažlivosti pozitívneho hrdinu, ktorému sa neprávom krivdí a odpudivosti letargie a neschopnosti k činu, aká by mohla u nášho publika obzvlášť rezonovať. Minimalizmus, s akým je doslova vykreslený (rotoskopicky prenesený) tento ambivalentný a subtílny charakter na plátno, zatieňuje väčšinu hereckých výkonov a postáv v príbehu. Výnimku (nie však pozitívnou) je možno Wachek Leoša Nohu, ktorý irituje prvoplánovým komediálnym stvárnením „zloducha-hlupáka". Naopak už tradične mlkvy Roden, tentokrát v príznačnej úlohe Nemého, neprekvapí ani v rovine hereckého výkonu ani ako postava v príbehu. Situácie, v ktorých sa ocitá sám s Nebelom, sú síce plné mlčanlivého napätia a citu, škoda však, že sa divák nedozvie o tejto postave nakoniec viac ako tušil už od začiatku a že Roden nedostal príležitosť prekročiť tieň, ktorý vrhá jeho monumentálna nemá tvár.

Najpôsobivejšia na celom diele je samozrejme animácia. Pre tých, ktorí sa náhodou ešte nestihli oboznámiť s technikou rotoskopie, nejde o softvérovo pretransformovaný filmový obraz do animovanej podoby, ale komplikovaný proces, pri ktorom animátor najskôr na základe nakrúteného hraného obrazu navrhne obrysy postáv v ich charakteristickom geste, potom pridá rôzne stupne sivej, kresliari podľa návrhu výtvarníka detailne rozkreslia scénu a prepustia do nej štruktúry z pôvodného reálneho prostredia. Až potom nastupuje počítačová technika, ktorá obraz rozpohybuje s použitím vektorovej animácie. Navyše v *Aloisovi Nebelovi* použili tvorcovia rotoskopiu viac menej len na animáciu hereckej akcie. Okrem tejto techniky boli pri výrobe filmu použité mnohé ďalšie: plôšková, 3D animácia, papieriková. Výsledok je viac než pôsobivý. Nielen, že tvorcovia dokázali preniesť komiks na plátno, ale pridali mu filmovú hĺbku, stupne sivej v pravom aj prenesenom význame a dynamiku neustále sa premieňajúceho obrazu, v ktorom poetické významy ožívajú špecifickou rečou animovaného filmu. Slovná hračka Nebel/lebeN tak prostriedkami animácie nadobúda svoje opodstatnenie – ľudský život zahmlený nejasnými spomienkami na pohnutú minulosť, ako aj animovanými podobami fyzickej hmly držiacej sa na území Jeseníkov.

Pri toľkej nielen výtvarnej, ale tiež filmárskej bravúre, ktorá ďaleko prekonala úroveň pôvodnej inšpirácie v americkom *Sin City*[2], chýba už len hlbšie prepracovaná dramaturgia. Rozmer, ktorý by v dvojrozmernom komikse prečnieval, v dlhometrážnom filme by však bol tým krôčikom k dokonalosti, vďaka ktorému by si divák v dvoch tretinách filmu nepovedal: skvelý film, ale ďalšiu pol hodinu sa mi ho už nechce pozerať. Akokoľvek pôsobivo nakreslené vrásky na čele hrdinu po hodine nudia a divák potrebuje nahliadnuť hlbšie do štruktúry. V hranom filme ju poskytne aj drobný odtieň kože, v animovanom to môže dokázať jedine akcia. To sa však zatiaľ nepodarilo ani jednému z celovečerných animovaných filmov, ktoré som doteraz videla. Aloisovi Nebelovi prajem, aby to dotiahol ďalej ako na pražské Hlavní nádraží. Konečne zase aspoň u susedov vznikol film, ktorý má reálnu šancu o síce preceňovaný, ale predsa veľmi lukratívnu zlatú sošku.

—
EK

1 Miroslav Krobot vraj rolu bez váhania prijal predovšetkým pre to, že sám je rodákom z Jeseníkov. V čase, keď ho tvorcovia obsadili do filmu, mal za sebou prvú veľkú rolu v *Príbehoch obyčajného šialenstva*, za ktorú bol ocenený Českým Levom. Spolupráca s Bélom Tarrom, ako aj na slovenskom filme *Dom* prišla až neskôr.
2 Zatiaľ čo producenta Pavla Strnada podľa jeho vlastných slov inšpiroval k nakrúteniu *Aloisa Nebela* rotoskopickou animačnou metódou film *Sin City* (réžia: Frank Miller, Robert Rodriguez, USA, 2005), režisér Tomáš Luňák označil za svoj vzor film *Waking Life* (Richard Linklater, USA, 2001)

Festivalový pútnik prvý raz v Bratislave

Ako filmový publicista na voľnej nohe a zároveň dramaturg filmového festivalu každý rok navštívim 20 až 25 rôznych európskych filmových festivalov, pričom nerátam Cannes, Benátky, San Sebastian ani Locarno. Hoci sú Berlín, Karlove Vary i Sarajevo pre moju prácu kľúčové, vždy sa viac teším na malé a stredne veľké festivaly.

Tie sú spravidla menej formálne, preto sa na nich dá ľahšie poznať ľudí prostredníctvom bežnej interakcie – rozhovorov o filmoch, hudbe, literatúre, politike, zmysle života a, samozrejme, o obchode – v prestávkach medzi premietaním, pri kávičke či pohárику, na obede, recepcii alebo na večernej párty.

Pre mňa je práve toto podstatou filmových festivalov. Je jasné, že ich primárnou funkciou je umožniť divákom pozrieť si filmy, ku ktorým by sa inak v miestnych kinách nedostali. Ak sa však živíte pozeraním filmov, príležitostí vidieť jednotlivé tituly sa vždy nájde, kým príležitosť stretnúť ľudí, čo môžu zásadne ovplyvniť vašu prácu či dokonca osobný život, môže byť neopakovateľná.

To platí aj pre MFF Bratislava. Tri dni, ktoré som na ňom strávil, viac-menej potvrdili moje očakávania. Je to typický európsky festival strednej veľkosti. Program MFF sa zameral predovšetkým na miestnych divákov a domáce filmy mali silné zastúpenie. Organizátori vybrali zaujímavých hostí, hoci ich nebolo veľa, no o to lepšie a srdečnejšie sa o nich starali. Premietalo sa od rána do večera na štyroch rôznych miestach a každý deň zavŕšil príjemný večierok („párty" je asi prehnaný výraz, no keď sa večer rozbehol, zábava sa približovala tomuto označeniu) v dvoch baroch/ kluboch.

Do hlavnej súťaže sa dostali prvotiny či druhé filmy začínajúcich režisérov, ako býva zvykom na stredoeurópskych festivaloch „bratislavského typu". Veľmi podobnej koncepcie sa pridŕža napríklad Záhrebský filmový festival. I keď zo zemepisného hľadiska sa Chorvátsko nachádza v juhovýchodnej Európe, Záhreb je stredne veľké mesto, ktoré architektúrou, mestským plánovaním i atmosférou pripomína Bratislavu. Koná sa na jeseň v podobných kinosálach a kluboch (okrem nákupného centra, no miestne obchodné centrum je dejiskom iného festivalu, napodiv, festivalu dokumentárnych filmov ZagrebDox). Takáto koncepcia pomáha dramaturgom vylúčiť obrovské množstvo filmového balastu, oprávňuje ich chváliť sa prívlastkom „progresívny" a umožňuje im predstaviť „nové objavy." Vo festivalovom svete to však chodí tak, že potenciálne nové objavy väčšinou mieria na najprestížnejšie filmové festivaly. Premiéra na jednom z nich im totiž zabezpečí väčšiu prestíž a návštevnosť, než desať premietaní v Bratislave či na podobných podujatiach. A hoci medzi 21 titulmi premietanými v súťažných sekciách sa našli aj také, ktoré predtým nežali úspech na „áčkových festivaloch", tri filmy mali premiéru v Cannes (vrátane víťaza Grand Prix – filmu *Agáty* a najlepšieho dokumentárneho filmu *Nočný strážnik*), tri doputovali z Benátok (medzi nimi film *Obvinený* ocenený za najlepšiu réžiu), po dva z Karlových Varov, amsterdamského IDFA a torontského Hot Docs a po jednom z Berlinale a Sundance. To je dokopy 14 z 21. Preplnený jesenný festivalový program hrá zrejme tiež v neprospech MFF Bratislava, keďže sa čiastočne prekrýva s dvoma väčšími festivalmi s podobným zameraním – v nemeckom Cottbuse a v gréckom Solúne. Táto skutočnosť ovplyvňuje nielen dostupnosť filmov, ale predovšetkým zoznam hostí, ktorí sú veľmi dôležitým ukazovateľom prestíže.

Stáva sa pravidlom, že na väčšine festivalov (výnimkou sú asi len Cannes, Benátky a Sundance) sú atraktívnejšou časťou programu pre filmových odborníkov i laického diváka práve nesúťažné sekcie. Sekcia Panoráma predstavila vyrovnaný pomer diváckych filmov (*Toto je to miesto, Polnoc v Paríži, Habemus Papam* či *Dokonalý súlad*, ktorý vyhral divácku súťaž) a náročných diel ostrieľaných tvorcov, ako napríklad Sokurovovho *Fausta* a Malickov *Strom života*. V sekcii Antidepresíva sa objavili hravé a zábavné tituly, počnúc indickým Kaurismäkiho filmom *Le Havre* či Banksyho geniálnou snímkou *Exit Through the Gift Shop* cez rozkošný indický *Bollywood – The Greatest Story Ever Told*, až po žalostne podhodnocovaný film Ognjena Sviličiča *2 slnečné dni*.

Do sekcií Príbehy a Proti prúdu sa dostali skvosty, ako *Michael, Arirang* alebo *Dýchať*, a druhá spomenutá sekcia uviedla film, ktorý ja osobne považujem za bratislavský objav: *Vysnená rola*, nezávislé americké dielo inšpirované Strindbergovou divadelnou hrou, ktorého autorom je rodák z Belehradu so srbskou i maďarskou krvou Michael Toth. Je to veľmi originálna nízkorozpočtová dráma o identite, zaváňajúca „lynchovinou", avšak bez tendencie k „čudnosti".

Ak mám celý zážitok z MFF Bratislava zhrnúť a ohodnotiť, povedal by som, že som viac než spokojný. Nech sa už za oponou odohrávajú akékoľvek zákulisné hry a konflikty záujmov (ako to už na podobných udalostiach býva a publicista sa vždy čo-to dopočuje), medzinárodnú povesť festivalu to nijako neovplyvní. Čo si kto pestuje na dvorčeku za domom, to už je jeho vec. Investori a hostia možno občas nakuknú cez plot, ale pokiaľ sa neobjaví žiadny medzinárodný škandál (a to sa stáva len výnimočne), netrápi ich, čo sa deje v pozadí. Všetkých zaujíma hlavne program, kvalita premietania, divácka návštevnosť, mená hostí, tlačové správy a festivalový servis. Preto sú moje známky takéto:

Súťaž celovečerných filmov: 3/5
Súťaž dokumentárnych filmov: 3,5/5
Súťaž krátkych filmov: nehodnotím (žiadne som nevidel)
Panoráma: 2,5/5
Proti prúdu: 3/5 (dal by som 3,5/5, keby sa v nej nepremietal film *Nič proti ničomu)*
Príbehy: nehodnotím (videl som z nej príliš málo)
Antidepresíva: 4/5
Kvalita premietania: 3/5
Divácka návštevnosť: 3/5
Hostia: 2/5 (nerátam ľudí, ktorí nie sú slávni, ale výborne som sa s nimi zabavil)
Press servis: Nehodnotím (nemôžem objektívne posúdiť, keďže so mnou komunikovali ako s hosťom, ale určite je čo zlepšovať, napríklad na webovej stránke päť dní po festivale stále neboli žiadne fotky).
Pohostinnosť: 5/5
Priemer: 3,2
Priemer bodovania Záhrebského filmového festivalu 2011: 3,3

—
VLADAN PETKOVIĆ
(srbský korešpondent medzinárodných filmových časopisov a portálov Cineuropa a Screen)

8 – 9 slovenský film v detaile

Slovenský DANCE FOR CAMERA

Prepájanie foriem, druhov a žánrov, mazanie hraníc, noriem a bariér... Svet súčasného umenia sa zrkadlí aj v tandeme tanec a film, ktorý sa čoraz intenzívnejšie sprítomňuje aj v našich končinách. Choreografia pohybu a choreografia kamery spolu vytvárajú jeden magický celok nazývaný v slovenskom preklade tanečný film (videodance / dance for camera / screendance / cinedance a iné). Prienik uhlov, smerov, dráh, rýchlostí a hĺbok pohybov týchto dvoch fenoménov ponúka nesmierne veľa možností a nasmerovaní, ktoré sa stávajú lákadlom a zároveň métou režisérov, choreografov a kameramanov. Neskutočná sloboda a zároveň veľmi precízna práca s priestorom, časom a telom, jeho gestikou aj mimikou, ktorá napĺňa pohyb emóciou a dáva tanečnému filmu zmysel.

„Choreografovať" kameru sa už aj na Slovensku zachcelo viacerým. Vzniklo zopár prinajmenšom zaujímavých projektov, ktoré rozhodne stojí za to spomenúť. Rada by som vás upozornila na štyri z nich.

Meno tanečníka, choreografa a *rolfera*[1] Yuriho Korca sa spája s tromi zo spomenutých filmov. Na nezávislom, tanečno-experimentálnom projekte *DEŇ* v réžii „divadelníka" (skladateľa, hudobníka, dramaturga a režiséra) Jožka Vlka z roku 2004 sa Yuri podieľal nielen ako choreograf, ale aj ako interpret, a to spoločne s ďalším vynikajúcim slovenským tanečníkom Andrejom Petrovičom. *DEŇ* je kombináciou nielen 8 mm a digitálnej kamery, ale aj „kolážou" reálno-nereálnych prostredí, atmosfér, asociácií a prebudenia – príbehov dvoch mužov a ich zážitkov na hranici života a smrti počas 24 hodín po autonehode.

Šesť mužských individualít sa postupne vynorí z tieňov opustenej plavárne vo filme *Darkroom*. Voda, skoro až citeľná vlhkosť, ktorá z plátna v niektorých scénach akoby sálala, sila a zároveň krehkosť mužskej energie, intimita túžob, potláčaných inštinktov a nevypovedaných pocitov, to všetko v pretlaku dvadsiatich siedmich minút. Film *Darkroom* vznikol v réžii Petra Bebjaka a choreografii Yuriho Korca v roku 2007.

Najnovším dielom autorskej dvojice Peter Bebjak – Yuri Korec je film *VoiceS*, premiérovaný na Slovensku v decembri 2010, tanečný film, ktorým celkom zjavne prúdi ženská energia. Žena je tu rozštiepená do štyroch smerov a štyroch úrovní vnímania, prejavovania sa a správania, štvorhlavý drak, ktorý sa na konci spojí v jednom jedinom konci.

Ďalšou z noviniek na našom „umeleckom trhu" sú *Denníky* v choreografii a réžii Zuzany Burianovej. Film mal taktiež premiéru v decembri 2010 a vznikol v spolupráci s režisérom Petrom Piknom, ktorý sa v tomto prípade ujal kamery a dramaturgie. Žilinské *Denníky* sú náhľadom do rukopisov, spomienok, tajomstiev a zážitkov mladých tanečníkov, vánkom a energiou mladosti poletujúcou nad Žilinou.

Pripájam aj výber „spod pokrievky", alebo zaujímavé kúsky, ktoré sa ešte len pripravujú: Film s pracovným názvom *A Place To Be* je film, ktorý celkom názorne ukáže, ako sa dá z civilného pohybu dostať až k súčasnému tancu. Projekt si zvolil zaujímavý formát, prepájajúci dokument a tanečný film. Bežný a každodenný pohyb dvoch civilistov – muža a ženy – je tu zachytený v prirodzených prostrediach a slúži ako inšpirácia a pohybový zdroj pre tanečníkov, ktorí ho postupne spracúvajú a rozvíjajú do tanečných fráz (réžia: Zuzana Burianová, spoza kamery pozerajú Richard Chomo a Peter Kotrha). *TEPRF Projekt* o tom, ako sa postupne gradujúce vibrácie najmenších pohybov v nás, chtiac-nechtiac, pod tlakom všetkého čo nás dennodenne obklopuje, pretavujú do osobných pohybových výkrikov a explózií. Skoro až rozprávkový príbeh, ktorý verí, že pohyb môže zmeniť medziľudský vzťah a naopak. Prázdno a chlad, ktoré sa medzi ľuďmi často objavuje, bude konštantne narúšané teplom pohybu naplneného živelnou emóciou. Do tretice spomeniem plánovaný film *Čekárna* podľa rovnomenného predstavenia špičkového pražského súboru fyzického divadla *Farma v jeskyni,* v réžii Viliama Dočolomanského. Predstavenie, rovnako ako očakávaný film, spracúva tému deportácie Židov počas Slovenského štátu. *Čekárna* sa spája s priestorom, ktorý bude kultúrne známemu kinečkárskemu čitateľovi určite známy, a to so stanicou Žilina – Záriečie, odkiaľ boli Židia svojho času reálne deportovaní, a vytvára nadčasovú metaforu minulosti a súčasnosti, ktorá stále pociťuje túto nezahojenú historickú traumu.

Rozhodne sa je na čo tešiť a kvôli čomu tancovať...!

—
SOŇA FERIENČÍKOVÁ

1 Rolfing je dotyková terapeutická metóda, ktorá obnovuje prirodzené vyváženie tela v gravitácii.

záber z filmu *TEPRF projekt*, foto: Richard Chomo

Záber z filmu *VoiceS*, zdroj: dnaproduction.sk

PRÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA

VoiceS
r. Peter Bebjak, Slovensko, 2010

Peter Bebjak a jeho spolupracovníci z produkčnej spoločnosti D. N. A. z času na čas zachraňujú domáce televízne večery od insitnej reality a po turecky prihrievaných citov. Stredný prúd televíznej zábavy obohatili o remeselnú zručnosť a odvahu hlavne v oblasti kriminálneho žánru (*Najväčšie kriminálne prípady Slovenska*, *Ako som prežil*, *Odsúdené*, *Mesto tieňov* či *Dr. Ludsky*). Bebjak si pomedzi televízny dril rád odskočí aj k inej, menej šablónovej tvorbe. Pred niekoľkými mesiacmi mal premiéru jeho celovečerný *Marhuľový ostrov*. Najnovším projektom, krátkometrážnym filmom *VoiceS*, nadväzuje na spoluprácu s choreografom Yurim Korcom. Z nej v roku 2007 vzišiel takisto „kraťas" s názvom *Darkroom* ponárajúci sa do sveta mužských vášní a emócií, rozprávaný prostredníctvom tanca.

VoiceS sa tentokrát zaoberá ženskou psychikou. Protagonistka Marta to nemá v hlave v poriadku. Niečo v jej duši zaťahuje a škrípe. Začínajú sa z nej štiepiť cudzie výhonky a žiť si vlastným životom. Najskôr pred zrkadlom, keď neisto upravuje svoj zovňajšok. Vtedy sa spoza jej chrbta vynorí cudzia bytosť, vraští tvár, rozhadzuje si vlasy. Exaltovaným pohybom a príkrymi gestami bez slov komentuje či skôr zosmiešňuje zaseknuté počínanie svojej súperky. Režisér a choreograf sa snažili zobraziť vrenie pod povrchom zdanlivého pokoja. Zadržané emócie, utopené v bežných každodenných činnostiach, v Marte vyrazili do útoku a nedajú sa umlčať.

Marta trpí schizofréniou. Má v sebe niekoľko žien a každá z nich si robí, čo chce. Jedna strúha grimasy pred zrkadlom, ďalšia ničí fotografie manželského šťastia, tretia sa vrhá z balkóna. Spoločne si užívajú trpkú rozkoš z Martiných úzkostí, komplexov a obáv až do dna. Jej ženy ju obklopujú, prenasledujú a neodvratne ponárajú do šialenstva. Sú ako nesúrodý neurotický ansámbl. Platňa, ktorej nečakane preskočí ihla a vylúdi disharmonické tóny.

Tvorcovia sa podujali prekročiť limity verbálnej výpovede a načreli do iných foriem komunikácie. Telo, jeho záchvevy a vibrácie im poslúžili ako psychoanalytický nástroj na uchopenie osobného príbehu hlavnej hrdinky. Pohyby prehovorili prudkou a presnou rečou, ako keď šľahne bič. Oduševnená hmota tela bola rozkmitaná bezprostrednejšie, priamočiarejšie, než to dokážu ľudské hlasivky.

Tanec vtiahnutý do filmu so sebou prináša isté divadelné konvencie, medzi inými nebezpečenstvo teatrálnosti. Obrazy, ktoré ideálne vyznejú na javisku pri pohľade z diaľky, sú vo filme približované cez detail. Ich intenzita sa tým niekoľkonásobne zvyšuje a začínajú byť tzv. hlučné. Film totiž primárne pracuje (aspoň do istej miery) s úsporným, civilným gestom a veľkú drámu hľadá kdesi pod povrchom zjavných vecí.

Vo *VoiceS* tanec nie je ukotvený v diegéze príbehu, predstavuje špecifický kód prenosu do iného, vnútorného sveta. Medzi skutočnosťou (alebo tým, čo za ňu spočiatku považujeme) a útržkami príbehu odohrávajúcimi sa v hrdinkinej hlave, neexistuje žiadna hranica. Sú rovnako hmatateľné a dejú sa paralelne v jednom priestore, dokonca na seba reagujú. Bebjak však neexperimentuje s vizuálnou zložkou, len realisticky sníma kuchynské a izbové výjavy Martinho rozkladu. Na to, že ide o duševnú poruchu, neschopnosť odlíšiť predstavu od reality, *VoiceS* občas pôsobí ako interiérová konverzačka bez slov (namiesto dialógov sa tancuje). Pohyb sa tu skôr než metaforou, stal miestami príležitosťou k tézovitému psychologizovaniu.

Tanec je podobne ako slovo nástrojom komunikácie. Aby naplno vynikla ním sprostredkovaná výpoveď, je treba adekvátny štýl filmovej reči, ktorý by ho integroval do rozprávania. Inak pôsobí cudzorodo a ťažkopádne. *VoiceS* je kdesi na polceste – napriek nápaditej koncepcii príbehu viac pozornosti strháva pohyb samotný než jeho filmové uchopenie.

—
DOMINIKA ŠIMONOVÁ

Festival letná tanečná škola Liptovský Mikuláš 2011 – 11. ročník

a dielňa „tanec a video"

Asociácia súčasného tanca je občianske združenie, ktoré sa od roku 1996 venuje aktivitám podporujúcim fungovanie umelcov v oblasti súčasného tanca na Slovensku – organizuje festivaly a workshopy, produkuje a koprodukuje predstavenia, spolupracuje na medzinárodných a domácich projektoch súčasného divadla a tanca.

Od roku 1998 AST organizuje Letnú tanečnú školu v Liptovskom Mikuláši – s pomocou miestnych inštitúcií a organizácií (ZUŠ J. L. Bellu, Galéria P. M. Bohúňa, Dom kultúry) a podporou MK SR. Toto podujatie tréningov, workshopov a seminárov, určené a priori začínajúcim profesionálnym tanečníkom, študentom 2. stupňa ZUŠ, členom tanečných súborov, tanečným pedagógom a mladým choreografom, sa v posledných rokoch pretavilo do Festivalu LTŠ. Okrem workshopovej časti teda pribudla aj časť prezentačná. Okrem tanca sa publiku na Liptove predstavuje aj súčasná poézia, hudba a divadlo. Zámerom je sprostredkovať nové trendy a súčasné umenie aj do regiónov, mimo tradičných kultúrnych centier.

Tak ako každý rok, aj tento minulý sa okrem tradičných tréningov rôznych tanečných techník (contemporary, klasický tanec, partnering, kontaktná improvizácia, džez, ...) uskutočnili dva tematické workshopy: workshop pre mladých choreografov na tému *choreografia a verejný priestor – choreografia a sociálne intervencie* a tvorivá dielňa *tanec a video*. Prvý bol zároveň súčasťou veľkého európskeho projektu KoresponDance Europe. Zúčastnili sa na ňom mladí choreografi z Francúzska, Čiech a Slovenska pod vedením dvoch lektorov: Marolda Langera Philippsena, nemeckého režiséra, ktorý sa venuje prepájaniu rôznych žánrov a skúmaniu sociálneho kontextu umenia, a scénografa a odborníka na *site-specific* projekty Tomáša Žišku z Prahy.

Dielne *tanec a video* viedli slovenský choreograf Jaro Viňarský, známy svojím radikálnym prístupom k súčasnému tancu a často provokatívnymi dielami a mladý francúzsky tvorca Romain Thibauld, ktorý sa zameral na výskum zvuku v spojení s pohybom. Filmársku stránku tvorby mali na starosti Richard Chomo a Peter Kotrha z *dogdocs.sk*.

Výstupy z oboch dielní vo forme verejnej prezentácie predstavení v štádiu *work-in-progress* a zároveň videoprojekcií, sa stretli s veľkou odozvou publika, ale aj u samotných interpretov – účastníkov FLTŠ. Aj to bolo príčinou, prečo sa v roku 2011 v Liptovskom Mikuláši uskutočnil festival LTŠ opäť na tému tanec a video. Tréningy viedli skúsené tanečné pedagogičky, ktoré samy pôsobia ako tanečnice a choreografky – Zdenka Brungot Svíteková pôsobiaca striedavo na Slovensku, v Čechách a Nórsku a Monika Caunerová, ktorá momentálne pôsobí okrem Slovenska aj v Anglicku. Workshopy *tanec a video* viedla tento rok slovenská choreografka a performerka Monika Čertezni spolu s portugalským tvorcom Pedrom Prazeresom, ktorý pracuje na pomedzí dvoch na prvý pohľad nespojiteľných disciplín, a to krajinnej architektúry a súčasného tanca. Tvorivý tím doplnili filmári Peter Kotrha a Richard Chomo.

Úlohou lektorov tvorivých dielní *tanec a video* nebolo „len" nakrútiť krátky *videodance*, ale, a to najmä, umožniť účastníkom, aby sami zistili rozdiel v práci na choreografii pre javisko a pre kameru, dať im voľný priestor na tvorbu vlastných choreografií. Plnili skôr roly mentorov, poradcov, usmerňovali a vytvárali možnosti a rámce na vznik vlastných skúseností s tvorbou *videodance*. Špecifiká práce choreografov a tanečníkov pred kamerou sú zrejmé, ale málokedy majú tanečníci a filmári možnosť sami si ich odskúšať „nanečisto", pred tvorbou konkrétneho predstavenia. Zameranie sa na detaily pohybu, možnosť detailného zaostrenia na rozdiel od neustáleho celkového pohľadu pri javiskovom prevedení, iná práca so svetlom a zvukom / hudbou, využitie strihu, rozdielne načasovanie, práca v rozličných prostrediach, to všetko sú elementy, ktoré vytvárajú z prepojenia tanca a videa novú umeleckú disciplínu *videodance*.

Budúci rok uvažujeme opäť o podobnom zameraní FLTŠ, znova aj v spojení s projekciami známych diel tohto žánru, spolu s lektorským výkladom.

Viac informácií, záznamy výstupov FLTŠ 2011 a kontakty na www.sucasnytanec.sk.

—
PETRA FORNAYOVÁ

O situácii

neexistuje možnosť mať sa nedobre

Mŕtvy svedok žije. Alebo prežíva. Tak či onak sa smeje. Otázka znie, čo iné mu ešte zostáva. Pod heslom: „spejeme k lepším zajtrajškom" sa začala nová éra budovania morálneho kreditu na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej škole múzických umení. Uplynulo niečo vyše roka odvtedy, keď si akademický senát fakulty demokraticky zvolil do vedenia novú tvár, a to v podobe doc. Antona Szomolányiho. Autor článku na úvod čitateľa uisťuje, že je lojálny člen VŠMU, s. r. o., a svojím postojom nespochybňuje nastúpený trend. Patrí k tej väčšine, ktorá sympatizuje a podporuje. A odušu máva.

V deväťdesiatych rokoch, po „noci dlhých nožov" vznikla v Banskej Bystrici Akadémia umení ako politické opozitum slobodnej vysokej školy. VŠMU priškrtili kohútik a finančne poddimenzovaná fakulta stratila strednú generáciu eventuálnych pedagógov / zástancov, ktorí radšej prestali učiť. Napriek tomu vznikla na fakulte tzv. Generácia o, ktorá svojimi dokumentárnymi snímkami prehlušila mocenské praktiky vtedajšieho režimu. Do čela Mečiarovej Akadémie dosadili lojálneho interpreta. Pán dekan Szomolányi, ktorý tvorbu dokázal manažérsky posunúť k dámskym vložkám a menštruačným ťažkostiam[1], bol po niekoľkých rokoch z banskobystrickej školy odvolaný, alebo sa odvolal sám! A tak sa naskytla príležitosť dať do laty inú latrínu. Som rád, že niekto do toho vidí. Človek by povedal, že už nemá cenu vracať sa k takýmto bezvýznamným záležitostiam. Ale! Človek zvyčajne hovorí od veci, a to rád.

Protest študentov dokumentárnej tvorby proti nepredĺženiu internej zmluvy prof. Hanáka trval krátko, ale o to prudšie. Tí, čo kričali stíchli a tí, čo boli ticho, prekričali tých prvých. Nepredĺženie prebehlo v medziach litery, čo na tom, že tak trocha hrubo. Dnes už ani pri filme etika nie je na mieste, nieto ešte v medziľudských vzťahoch. Nesúhlas sa obrátil proti samotným iniciátorom. Všetko sa zvrtlo na špičke, a jediným pozitívnym výsledkom pre budúcnosť (okrem zotrvania prof. Hanáka na škole) bolo zosadenie vedúceho ateliéru prof. Balca – za naivitu. Nakoniec sa akademický senát v hlasovaní uzniesol, že sa na ďalšej schôdzi nebude zaoberať tým, či je potrebné hlasovať za to, aby sa odhlasovala ďalšia schôdza, na ktorej by sa hlasovalo, či sa bude hlasovať, alebo nehlasovať za odvolanie dekana. Pointa: neexistuje dôvod, pre ktorý by nemal zotrvať vo svojej funkcii: morálka sa dnes prakticky nenosí. A na manažérskych postoch prekáža.

Losovanie sa odohráva za prítomnosti štátneho dozoru!

My, študenti filmovej a televíznej fakulty máme obrovské šťastie, že stredo-pravá vláda Ivety Radičovej padla. Nastáva totižto obdobie betonáže a dohľadného príchodu veľkej finančnej dotácie, ktorá túto školu vytrhne z biedy. Bude za čo nakrúcať filmy, obstarávať techniku, pristavovať štúdiá. Hodnota umeleckého prínosu nových, technicky zručných diel sa scvrkne do grafu, kde priamka „x" predstavuje klesajúci časový interval vzniku krátkometrážneho filmu a priamka „y" peniaze. Študent nepotrebuje voľnomyšlienkarstvo, to škodí! Stačí mu dobrá technika a dril. Po prípadnej zmene politických garnitúr, ku ktorej sa klusom schyľuje, nám zostane len radosť. Bolo by nečestné v tomto článku rozoberať rodinné zväzky, politické tričká a podozrivé náklonnosti k mecenášom, z ktorých by takéto dojmy mohli vzniknúť. Naopak. Treba sa pristaviť k väčšine a nastaviť ruky, kým je čas. Modernizujeme!

Autor súhlasí so svojím vstupom do JRD.

Keby nesúhlasil, nič by to na veci nemenilo. Podpísali už iní, tak prečo nie aj on. Nebol naň vyvíjaný žiadny nátlak – humor je prítomný všade. V kantíne, na vrátnici, na dekanáte... Koncepcia tichého zarovnávania individuálnej slobody tvorcu prebieha bez protirečení. Takpovediac polomlčky. Nie je dôvod na protest. Po šiestich rokoch na škole sa autor tohto textu odvažuje povedať, že súčasná generácia mladých filmárov, študujúca na fakulte, vidí. Ale radšej sa pozerá do zeme. Tak ako autor.

—
MIRO JELOK

1 Z reakcie p. dekana na článok Mária Homolku: Kráľ je nahý, Týždeň 30/2011.

„Mama daj mi na kino"[1]

Lóve
r. Jakub Kroner, Slovensko 2011

Sú ľudia, ktorým sa jeden z posledných počinov slovenského umelca a speváka Rytmusa, J*be, páčil. Sú ľudia, ktorí ho za to odsúdili. Medzi týmito množinami je možné nájsť prienik tých, ktorí ho za to síce odsúdili, no páči sa im, lebo sedel v porote TV show, ktorá hľadá podobne talentovaných spevákov. Sú ľudia, čo ho za nič neodsúdili, lebo pre nich zastupuje model uvažovania, kde sa za vrchol kvality považuje videoklip, ktorého ontologickým momentom je spomalený záber na petržalské deti v kuklách a s brokovnicou v ruke. Toľko k realite.

Slovenskému filmu vraj chýba žáner a každý pokus o nakrútenie niečoho iného, ako vzťahovej drámy s umeleckými prvkami sa ráta. Akčná love-story *Lóve* sa už od podstaty zameriava na „mladú generáciu" a tomu prispôsobuje aj svoju komunikáciu s divákom: úvodné letecké zábery na majestát Bratislavy (recyklované z nepoužitých promo záberov pre svieže televízne dielko *Šéfka*) dodávajú „konečne pocit Ameriky"[2], staršia generácia sa dočká sondy do života a ideálov porevolučnej generácie a obnaženie Kristíny Svarinskej bude chvíľu omieľať bulvár. Sem tam nejaká nadávka, aby sme definitívne zrušili tabu vulgarizmov a film môže valcovať multiplexy.

TREATMENT
Názov: Lóve
Autor: Jakub Króner
Žáner: pravdivý triler s prvkami love-story

Pitch[3]
Lóve je pravdivý triler s prvkami love-story odohrávajúci sa v drsnom prostredí Bratislavy, kde vládne diktát peňazí a prežiť je ťažké ...kde láska takmer nemá miesto a treba si ju vybojovať. Drobný zlodej Maťo sa zamiluje do Veroniky z intrákov, čo sa nepáči jeho kamarátovi Tomášovi. Dostáva ultimátum: buď život plný adrenalínu, alebo baba. Maťo urobí svoje veľké rozhodnutie, ktoré je pre jeho okolie viac ako tragické (a áno, sú tam *cool* zábery na rýchle autá, lebo tak to tu v Blave chodí – volá sa to autenticita).

Postavy[4]
MAŤO je obyčajný chalan, ktorý žije svoj bezstarostný život. Nevieme, odkiaľ prišiel, ani prečo je relatívne vyrovnaný, keď nenávidí svojich rodičov a zároveň sa živí kradnutím. Chce zmeniť svoj život a preto sa zaľúbi do Veroniky (teda naopak). Problém nastáva, že nemôže aj kradnúť aj s Veronikou „zakášať".

TOMÁŠ je Maťov kamarát a spoločník pri vykrádaní áut. On tiež nemá žiadne ambície zmeniť svoj život a tiež nevieme, ako sa do tohto stavu života dostal, no na Maťa pôsobí veľmi negatívne, lebo ho presviedča, aby spolu naďalej odovzdávali lup miestnemu priekupníkovi a po večeroch sa rozbíjali.

VERONIKA je *femme fatale*, tajomná ako jej život sám. Z detského domova to dotiahla rovno na bratislavské internáty, kde sa zaradila s imidžom slušného dievčaťa bez traumatizovaného detstva. V Bratislave hľadá svoju matku, ktorú ale nevie nájsť, a tak sa stáva súčasťou zlatej mládeže.

BORIS je jediná postava potvrdzujúca žáner. Predáva kradnuté autá a kupuje lup od Tomáša s Maťom. K žánru ho viaže najmä archetyp „slovenského mafiána", divákovi dôverne známy z autentického seriálu MafStory.

Synopsa[5]
Hneď, ako na ulice Bratislavy padne tma, do ulíc vyrážajú dvaja bezstarostní adolescenti. Majú všetko, čo si ich rovesníci môžu želať. Prachy, byt plný nedojedenej pizze a herných konzol, kamarátov na telefóne, ktorí na požiadanie prinesú trávu a pohulia s nimi. Mimochodom, tieto výjavy sú najsilnejším a najuveriteľnejším prvkom filmu, lebo z celého príbehu sú to jediné situácie, ktoré majú herci naozaj odžité. Všetko ostatné zaváňa konštrukciou a neprirodzenosťou, ktorú našťastie miestami prebíja pravidelne sa objavujúce klišé.

Stávame sa svedkami procesu zháňania ich „obživy" (čo sa dozvedáme iba skratkami na spôsob parkovisko, strih, nabalené batohy) mihnú sa aj na „intrákovej žúrke", ktorú organizuje mladá študentka – tridsiatnička Tina (s paródiou typického „blaváckeho" prízvuku). Dočkáme sa aj „času pre pesničku", teda sledu záberov, kde zmrzlina končí na nošteku a chýba už iba zasmiatie sa na odfúknutej cukrovej vate na kolotočoch (škoda, lebo aj tie sa v Petržalke nachádzajú).

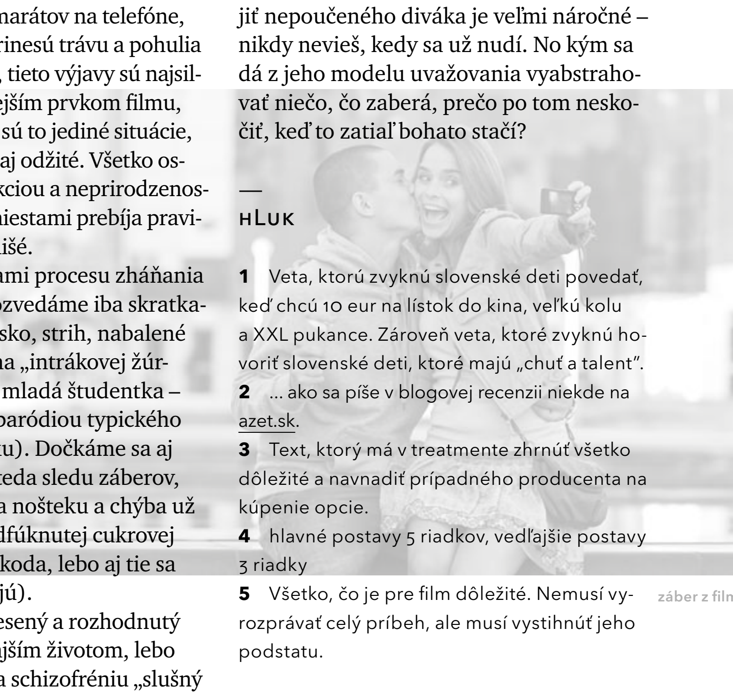
Maťo je láskou unesený a rozhodnutý seknúť s celým doterajším životom, lebo jeho postava nezvláda schizofréniu „slušný chlapec" vs. „galgan z geta". Aby si mohol divák odžiť osudovú drámu, musí pochopiť, že Veronika je naozaj sama v bezútešnom svete a naozaj svojich rodičov celý život hľadá. V detskom domove sa naučila byť milá, slušná, nevinná, a preto nie je schopná pochopiť Maťov spôsob zarábania.

Dobro začína zdanlivo víťaziť. Maťo s Tomášom sa dohodnú na naozaj poslednej spoločnej akcii, ktorá (ako si dráma vyžaduje) sa však končí tragicky. Teda ako pre koho, lebo divák sa po pokuse vykradnúť trezor na pumpe konečne dostáva k vytúženému škrípaniu pneumatík, vražde a trestu. Realizmu celého filmu napomáha fakt, že Veronika, hoci jej Maťo takmer úplne zničil život, na svojho vyvoleného čaká. Je nám jasné, že taký duševne bohatý človek je na svete iba jeden.

Lóve je možno na polceste k plnohodnotnému súčasnému filmu a nemusel skončiť ako pokus zistiť, či pravidlá žánrov naozaj platia aj tu na Slovensku. Prekvapenie: platia. Zároveň tu platí aj to to, že uspokojiť nepoučeného diváka je veľmi náročné – nikdy nevieš, kedy sa už nudí. No kým sa dá z jeho modelu uvažovania vyabstrahovať niečo, čo zaberá, prečo po tom neskočiť, keď to zatiaľ bohato stačí?

—
HLUK

1 Veta, ktorú zvyknú slovenské deti povedať, keď chcú 10 eur na lístok do kina, veľkú kolu a XXL pukance. Zároveň veta, ktoré zvyknú hovoriť slovenské deti, ktoré majú „chuť a talent".
2 ... ako sa píše v blogovej recenzii niekde na azet.sk.
3 Text, ktorý má v treatmente zhrnúť všetko dôležité a navnadiť prípadného producenta na kúpenie opcie.
4 hlavné postavy 5 riadkov, vedľajšie postavy 3 riadky
5 Všetko, čo je pre film dôležité. Nemusí vyrozprávať celý príbeh, ale musí vystihnúť jeho podstatu.


záber z filmu *Lóve*

MILÁ „STORY"

Dust and Glitter
r. Michaela Čopíková, Slovensko 2011

Počas 13. ročníka MFF Bratislava sa odohralo niekoľko slovenských premiér. Jednou z nich bola aj premiéra animovaného filmu *Dust and Glitter*. Animátorku a režisérku Michaelu Čopíkovú sledujem od jej študentských čias. Príjemne ma prekvapila bakalárskym filmom *Fat Fatal* (2005), kde naznačila svoj animátorský a autorský rukopis. Taktiež ma zaujal príbeh tohto krátkeho filmu. Metafora života, v ktorom sa snažíme niekam posunúť, dosiahnuť výsledok, a pritom blúdime v tom istom bludisku. Zaujímavá hudba Martina Hasáka dodala filmu *Fat Fatal* moderný punc. Po experimentálnom filme *Lisabon* ukončila štúdium na VŠMU úspešným filmom *About Socks and Love* (2008). Opäť si udržala a rozvinula svoj vlastný animátorský rukopis. Príbeh o láske a stereotype vo vzťahu bol intímnou skicou o mužsko-ženskom svete. Na Michaeliných filmoch sa mi páčila ich sviežosť, ktorá predpovedala nové súčasnejšie výpovede v animovanom filme na Slovensku.

Z jej posledného filmu, ktorý vznikol pod produkčnou značkou Ové Pictures, som však v rozpakoch. Na jednej strane obdivujem prácu, ktorá sprevádza každý projekt tohto druhu, nanajvýš ak je autor aj producentom. Autorské animované filmy často vznikajú v komplikovaných podmienkach. Samozrejme, na vine je nedostatok finančných prostriedkov, čo však v procese tvorby môže podporiť kreativitu a výsledok je nečakane nadštandardný.

V prípade filmu *Dust and Glitter* nenastali komplikácie pri formálnej stránke filmu. Tá je ako vždy u Čopíkovej do detailu vypracovaná a nadväzuje na jej doterajší štýl animácie. Podľa môjho názoru autorka zvolila priveľmi čierno-biele rozprávanie, ktorému chýba napätie a hlavne odvaha. V podstate stavila na istotu milej „story" o dievčati z východnej Európy, ktoré prichádza do veľkého nepoznaného sveta, kde sa zoznámi s jeho rozličnými podobami, akými sú napr. povrchnosť, chudoba, márnivosť, priateľstvo… Myslím, že výraznejšia spolupráca s dramaturgom, alebo scenáristom by tomuto filmu zásadne pomohla. Prílišná jednoduchosť rozprávania príbehu prináša istú naivitu, ktorá nie je v súlade s úrovňou animácie a zručnosťami Čopíkovej. Tie sa prejavujú predovšetkým v snových sekvenciách filmu pripomínajúcich tanečné kreácie, ktoré pôsobia nesmierne osviežujúco a evokujú atmosféru muzikálov. Škoda, že táto linka nie je vo filme rozvinutá viac. Dúfam, že lesk tohto filmu rýchlo zaprášia ďalšie diela od sympatickej dvojice Michaela Čopíková a Veronika Obertová, združenej pod názvom Ové Pictures.

—
DANIELA CHLAPÍKOVÁ

Peter Krištúfek, foto: Noro Hudec

„Som radšej úchylom ako sucharom“

Petra Krištúfka (PK)poznajú predovšetkým čitatelia vďaka jeho románom *Šepkár* či *Blíženci a protinožci*. My ho však chceme predstaviť najmä ako režiséra. Len nedávno mal na Slovensku v rámci MFF Bratislava premiéru jeho hraný filmový debut *Viditeľný svet*, kde hereckému majstrovi a expertovi na čudákov Ivanovi Trojanovi dal do ruky ďalekohľad a nechal ho rozohrať partiu osamelý Oliver verzus nič netušiaca rodina z balkóna oproti.

Peter Krištúfek okrem toho nakrútil vyše dvadsať autorských televíznych dokumentárnych filmov a celovečerný televízny film *Dlhá krátka noc* (2004). Jeho dlhometrážny dokument o slovenskej hudobnej legende Dežovi Ursinym *Momentky* (2008) bol uvedený na 44. MFF Karlove Vary v sekcii Hudební odysea a bol nominovaný na stredoeurópsku cenu Silver Eye 2009 na IDF Jihlava. Budeme sa rozprávať aj o ňom.

DM: Je po slovenskej premiére tvojho prvého kinofilmu *Viditeľný svet*. Ako ti prišiel na rozum práve tento názov? Má nejaký hlbší podtext?
PK: Názov filmu som hľadal dlho. Veľmi ma zaujal Sartrov citát – i keď sa nechcem oháňať filozofmi, lebo mi pripadá smiešne, keď niekto niekoho cituje – že „Peklo sú tí druhí“. On to síce myslel inak ako som neskôr zistil, ale ja som si to vyložil, že vždy druhých pokladáme za zlých a seba za dobrých. Čo robíme my, to si vieme za každých okolností ospravedlniť. Pôvodne som to chcel nazvať *Tí druhí*, no potom som zistil, že v rámci slovenskej distribúcie sa tak volá aj jeden film s Nicole Kidmanovou. Rozmýšľal som, ako inak by sa mohol môj film volať. Napriek tomu, že nie som veriaci, rád čítam Bibliu. Už neviem, na ktorom mieste som našiel celú úvahu o tom, že „Boh vládne neviditeľnému svetu a viditeľný svet stvoril diabol“. Výraz „viditeľný svet“ sa mi zdal byť presne tým, čo potrebujem. Ten film je o pozorovaní a všetko by v ňom malo byť vyjadrené pohľadom hlavného hrdinu. Nemyslím si však, že tému možno zúžiť len na voyeurstvo. To by bolo veľmi jednoduché. Pre mňa má názov aj iný podtext. Inak, s diablom mám pri tomto filme „zarobené“. Keď som Oskarovi Rózsovi prehrával veci, ktoré by mali byť súčasťou hudby k filmu (robil mi hudobného režiséra a trieskal mi – obrazne – trstenicou po prstoch), zahral som raz istý sled akordov. Vravel mi, že to je výborné, lebo som trafil tzv. interval tritonus alebo Diabolus in musica – diabol v hudbe, ktorý bol v stredoveku zakázaný. Prečo, to neviem. Náš hlavný hrdina je tiež troška diabolský, takže mi to prišlo neskôr vtipné. Ja mám rád temné veci, vždy na mňa silno pôsobia.
DM: Stal si sa kvôli filmu aj ty voyeurom, aby si mohol zužitkovať vlastnú skúsenosť? Pozoroval si niekoho?
PK: Nie. Ale rád hovorím, že som natoľko paranoidný, že si predstavujem, ako nejakí ľudia pozorujú mňa. Zhruba pred piatimi rokmi som mal priateľku, ktorá bývala na Dlhých dieloch a zvykli sme spolu jedávať na balkóne. Často som myslel na to, kto sa na nás asi tak môže pozerať a čo si o nás myslí. Videlo sa mi, že sme strašne na rane, lebo všade okolo boli domy. I napriek tomu, že bolo veľmi príjemné jesť takto vonku s výhľadom na mesto, cítil som sa zraniteľný. Vtedy som začal rozmýšľať, že by bolo zaujímavé pozrieť sa na to z opačnej strany. Z perspektívy toho pozorovateľa. Takže ja v tomto príbehu nie som Oliver, ale ten druhý – Peter. Preto sa aj volá ako ja.
DM: Vedel si od začiatku, že Oliver bude rola pre Trojana?
PK: Nie. Je zaujímavé, že som mal v podstate presnú predstavu, čo má tá postava robiť, ale nemal som správny „ksicht“, nevedel som, kto by ho mohol hrať. Mám síce obľúbených hercov, sú však ešte „zahraničnejší“ ako Trojan. Môj miláčik je Tim Roth. Keby som mohol pracovať s ním, tak asi zošaliem od šťastia. Postava bola pôvodne písaná po slovensky a podľa toho som hľadal aj herca. Žiaden však nevyhovoval mojim predstavám o spôsobe herectva v tomto filme. Mal som predstavu minimalizmu, ako ho predviedol Ivan. Potom, čo som si napozeral jeho filmy, hovoril som si, že keď to odmietne, tak som v keli, lebo som sa naňho už nafixoval. Po prvom prečítaní scenára však zareagoval pozitívne. Neskôr, keď sme sa poznali už bližšie a hovorili si úplne všetko, tak mi vravel, že sa z toho scenára veľmi tešil, ale keď som prišiel, mal pocit, že som taký „akurátní suchař“. Potom, ako sme skončili nakrúcanie tak mi hovorí: „Péťo, ty seš úchyl“. A tento level sa mi páči viac. Som radšej úchylom ako akurátnym sucharom.
DM: V istej recenzii[1] mal autor pri *Viditeľnom svete* problém s kolísaním žánru medzi drámou a trilerom. Aký je tvoj postoj k tejto problematike?
PK: Ja bohužiaľ kašlem na žánre. Mám rád filmy, v ktorých je napätie, ale nepotrebujem robiť film, ktorý je ukotvený. Taktiež rád nechávam priestor divákovej fantázii, a preto sú niektoré veci zobrazené spôsobom, že vlastne nevieme, či to je skutočne tak, ako to vyzerá. Samozrejme, že pokiaľ ide povedzme o triler, existujú veľmi konkrétne a presné pravidlá, ktoré v mojom filme nie sú, a to zámerne. Mňa však zaujímala najmä psychológia hlavného hrdinu a jeho nečisté konanie.
DM: So zreteľom na schopnosť diváka domyslieť si veci, nemyslíš, že niektoré dialógy by vo filme vôbec nemuseli byť?
PK: V istej fáze ma zneistil jeden z dramaturgov s pochybnosťou, či bude dostatočne zjavné, čo prežíva samotná sledovaná rodina a čo sa tam deje. Nasnímali sme ich v rôznych situáciách podľa scenára a on ma tak trochu prinútil, aby som tam pripísal ešte scény z balkóna, kde budeme počuť, čo rozprávajú. Tým sa absolútne porušila rozprávačská perspektíva a bolo to to prvé, čo som pri strihu vyhodil. Mám aj takú odozvu, že by sa v tom filme nemuselo rozprávať vôbec . My z ich z gest vidíme, v akom sú rozpoložení a mňa bavilo hrať sa presne s týmto.
DM: Je rozdiel sledovať film v kine a doma. Plánujete film distribuovať aj na DVD? Je to film vhodný do obývačky?
PK: To je druhý život filmu – keď ho máš na niečom, čo si môžeš zobrať domov a pustiť si, kedy chceš. Priviedol ma k tomu môj predošlý celovečerný dokumentárny film o Dežovi Ursinym. *Momentky* boli vo veľmi obmedzenej distribúcii a dokonca nie sú nakrútené na 35 mm film. Bohužiaľ som si vybral producenta, ktorý k téme nemal vôbec vzťah a nedohodli sa ani s televíziou.[2] Čiže *Momentkám* chýbal ten „prvý život“, ak neberieme do úvahy rozličné festivaly a semináre. V prípade *Viditeľného sveta* však existujú 35 mm kópie – naozajstný profesionálny formát. DVD však beriem aj ako istú zberateľskú až fetišistickú záležitosť. Okrem iného mám rád aj bonusové scény, ktorých je v tomto filme pomerne dosť, pretože som toho veľmi veľa povystrihoval.
DM: Bolo ťažké pozháňať všetok ten materiál o Dežovi Ursinym k *Momentkám*?
PK: Pripravoval som sa dosť dlho – zhruba rok. Oslovil som asi 40 ľudí a použil z nich 32. V istých veciach mi pomohli Ivan Štrpka a Marián Jaslovský – mnoho informácií som čerpal aj z jeho knihy. Deža som nikdy osobne nepoznal a chcel som sa o ňom dozvedieť čo najviac. Zachytiť konkrétne tváre pokiaľ ešte žijú, vidieť emócie a počuť ich rozprávať vlastnými slovami o Dežovi, to bolo pre mňa najdôležitejšie. Chcel som predstaviť jeho život ako príbeh, pretože je to naozaj neuveriteľná story o obrovskom štarte v mladosti, o úpadku, užívaní si, o pokání, láske, láskach. Je tam všetko. Plus ešte tá geniálna hudba. O ňom by mal byť urobený hraný film. Práca na tomto dokumente mi dala možnosť vŕtať sa vo veciach, ktoré ma zaujímali, čo by som ako súkromná osoba urobiť nemohol. A to je fascinujúce na povolaní režiséra.
DM: Neplánuješ nakrútiť ešte nejaký dokument? V čom by si sa chcel pohnúť ďalej?
PK: Láka ma niečo urobiť, ale stále mám pocit, že nie som vlastne dokumentarista. Ani založením, ani záujmami. Vyštudoval som hranú réžiu a oveľa viac ma zaujíma fantázia ako realita. Pre televíziu síce teraz pracujem na dokumentárnom filme o infekčných chorobách, vírusoch a baktériách a je mi to blízke, lebo som dva roky študoval aj biológiu, ale je to len bokovka. S Martinom Štrbom a Ivanom Trojanom však máme v pláne urobiť spoločne ďalší film. Teším sa, že iniciatíva vyšla z ich strany. Nerád by som hovoril o čom je, ale Ivan už projekt ukazoval producentovi v Čechách. Malo by to byť trocha posunuté do trileru až hororu. Neviem, ako to nakoniec vypáli až bude scenár hotový, ale na Ivana by bola rola teraz naozaj ušitá.

—
DOMINIKA MIKLOŠÍKOVÁ
(absolventka KINEČKO workshopu na 4 živloch 2011)

1 ct24/kultura/133368-recenze-viditelny-svet/
2 Film produkoval Patrik Pašš a spoločnosť Trigon Production.

V A4 SA ZAČALI STRETÁVAŤ MILOVNÍCI FILMU

KINEČKOlab

Priestory A4 sú pre Kinečko srdcovou záležitosťou, preto nebolo ťažké nájsť v Bratislave miesto pre novú akciu. O niečo dlhšie nám trvalo, kým sme našli názov pre stretnutia, na ktorých chceme dať priestor neprofesionálnym filmárom, aby mohli svoju tvorbu verejne prezentovať, diskutovať o nej s profesionálmi, konfrontovať ju s názormi divákov, hľadať či ponúknuť spoluprácu pri realizácii nových filmárskych zámerov. Zvíťazil názov KINEČKOlab. Dúfame, že sa vám zapáči nielen názov, ale aj myšlienka, ktorá sa za týmto označením skrýva.

Odštartovali sme 19. októbra 2011 filmom *Plynutie*. Vytvorilo ho levické filmové zoskupenie FUJART. Podtitul filmu prezrádza, že ide o príbeh človeka, ktorého dostihla jeho vlastná budúcnosť. Nejde o žiadnu päťminútovú etudu, ale pek(el)ne dlhý, viac než hodinový film. Na amatérov (či vlastne ochotníkov, ako si títo filmári sami hovoria) vcelku odvážny počin. Odvaha autorom nechýbala ani po projekcii, keď bol film podrobený kritike Martina Ciela, filmového teoretika a docenta katedry umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií na VŠMU, Miroslava Rema st. (dlhoročného filmového amatéra), Mira Rema ml. (profesionálneho režiséra-dokumentaristu) a Zuzany Školudovej, ktorá pracuje v Národnom osvetovom centre ako koordinátorka podujatí v oblasti amatérskeho filmu a amatérskej fotografie. Diskusiu viedol Lukáš Sigmund z redakcie KINEČKA.

O tom, že amatérske filmy sú autorské filmy, niet pochýb. Autori si vymyslia námet, napíšu scenár, film zrežírujú, nakrútia a postrihajú, premietnu ho svojim kamarátom a ak majú záujem, pošlú na súťaž amatérskych filmov. Miro Remo ml. v súčasnosti mapuje slovenskú amatérsku tvorbu a poznamenal, že v nej nachádza veľmi veľa inšpirácie a je príjemne prekvapený, ako amatérsky režisér dokáže kreatívne pretransformovať svoj námet, čerpaný napríklad z časopisu, do filmárskej podoby. Ako príklad spomenul filmára z Veľkého Krtíša, ktorý podľa úryvkov z humoristického časopisu Kocúrkovo nakrútil western.

Na filme *Plynutie* ocenili prítomní predovšetkým vizuálnu stránku a čierno-biele výtvarné efekty, ktoré viacerým divákom pripomínali éru nemeckého expresionistického filmu. Diskutujúcich zaujala aj minutáž filmu, ku ktorej autori filmu, Peter Drmlík (réžia, kamera, scenár, strih) a Miro Bednár (scenár, dvojrola Michala Plynára a prezidenta), priznali, že ich heslom je „s divákom sa netreba maznať“.

Miroslav Remo st. pripomenul, že v minulosti bola dĺžka amatérskych filmov na súťažiach limitovaná dvadsiatimi minútami. Niektorí usporiadatelia totiž tvrdili, že amatér viac ako dvadsaťminútový film nemôže zvládnuť. Toto časové obmedzenie vyplývalo zrejme aj zo skutočnosti, že kým neboli dostupné digitálne technológie, filmová surovina bola pre amatérskeho filmára finančne nákladná. S digitálnymi technológiami zmizol pre neprofesionálov problém s nedostatkom filmového materiálu. Dĺžka amatérskych filmov teraz závisí výlučne od ambícií jednotlivých filmárov a množstva voľného času, ktorý sú autori filmu, ale aj ostatní spolupracovníci, najmä herci, ochotní filmu venovať. Časový faktor pri amatérskej tvorbe netreba podceňovať. V prípade *Plynutia* trvala výroba filmu autorom niečo vyše dva a pol roka a nakrúteného materiálu bolo okolo 10 hodín.

Pre amatérskeho filmára je motivácia skutočne prvoradá. Peter Drmlík aj Miroslav Remo st. za svoju motiváciu považujú radosť z toho, že môžu niečo vytvoriť, a týmto spôsobom svoje pocity, myšlienky, svoj pohľad na svet prostredníctvom filmu sprostredkovať divákom.

Martin Ciel upozornil na potrebu dramaturgie pri amatérskych filmoch, ktorej nedostatok býva často jediným rozdielom medzi profesionálnym a amatérskym filmom. Poukázal tiež na to, že medzi amatérskym a profesionálnym filmom existujú vzájomné presahy. Amatéri sa výrazne inšpirujú profesionálnymi filmami a naopak, profesionálni filmári si z času načas vytvoria vlastný autorský film s prvkami experimentu, v ktorom si skúšajú využitie dnešných technológií prostredníctvom abstraktných či priam surrealistických záberov. Často sa potom v takýchto dielach nájdu aj odkazy na amatérske filmy vrátane napodobňovania nižšej kvality záznamu. Tieto filmy sú dnes uvádzané v rámci zvláštnych sekcií na takmer každom filmovom festivale, ale Martin Ciel pripomenul, že je to najmä zásluha rotterdamského filmového festivalu, ktorý v deväťdesiatych rokoch ako prvý prišiel so zvláštnou sekciou nezávislých filmov Breaking The Walls.

V súčasnosti sa nepochybne hranice medzi profesionálnym, neprofesionálnym, nezávislým a amatérskym filmom prelínajú a zotierajú. K otázke definovania pojmu amatérskeho filmára Zuzana Školudová uviedla tri pravidlá: prvé – film nakrúcajú ľudia bez odborného vysokoškolského vzdelania v tejto oblasti, druhé – autori sa filmovej tvorbe venujú vo svojom voľnom čase, neživia sa tým a tretie – film si financujú autori z vlastných zdrojov. Ide však iba o základné definície, pričom v každej krajine ide o špecifický druh filmovej tvorby, ktorý sa môže líšiť aj pomenovaním.

Miroslav Remo st. doplnil, že sa stále hľadá vhodné názvoslovie pre amatérsky film, pretože niektorí majú pocit, že pojem amatérsky označuje akoby nedokonalý oproti profesionálnemu filmu napriek tomu, že amatérski filmári dokážu často tvoriť veľmi kvalitne, a to aj dramaturgicky. Slovo amatér je odvodené od francúzskeho slova „amateur“, ktoré v preklade znamená milovník umenia a v ruštine sa filmový amatér označuje spojením „kinoľubiteľ“ ako človek, ktorý ľúbi film. Vo svojej podstate je teda filmový amatér ten, čo má film veľmi rád.

Ak máte radi filmy, pozývame vás na ďalší KINEČKOlab, ktorý sa uskutoční 17. decembra 2011, opäť v priestoroch A4. Ak ste filmový amatér a chceli by ste prezentovať svoje filmy, napíšte do redakcie KINEČKA.

—
KATARÍNA GALLOVÁ
(koordinátorka projektu KINEČKOlab)

Nina Šilanová a Martin Ciel, foto: TK

Kinematografia začína nahrádzať realitu

Martin Ciel (MC) je vysokoškolský pedagóg, filmový teoretik, vedec a kritik. Zároveň je spisovateľ, milovník červeného vína, jazzu a hôr, vtipný človek a spoločník. To prvé som zistila na začiatku môjho štúdia na VŠMU. Na ostatné som prichádzala postupne v krčme U Kasteľána či na seminároch ASFK, kde sa z nás stali kamaráti.

NŠ: Začnem možno triviálnou otázkou, na ktorú ja neviem nikdy jednoznačne odpovedať. Aký je tvoj najobľúbenejší film? Je vôbec možné vybrať jeden z toľkého množstva filmov, ktoré ti prebehli pred očami?
MC: No jasné, že nevieš. Videli sme a vieme toho priveľa. Nie je to možné. Ja z pohodlnosti v takýchto situáciách hovorievam, že čo sa týka hraného filmu, je to Tarkovského *Stalker*, ale pravdaže to nie je celkom tak. Je tu aj Lisandro Alonso, Tsai Ming-liang, Béla Tarr... a Wellesov *Občan Kane*... Otázka by asi mala znieť, že v ktorom konkrétnom období a v ktorej konkrétnej línii a oblasti kinematografie máš obľúbený film. Kinematografia je dnes nesmierne široká oblasť, začína pomaly nahrádzať to, čo považujeme za realitu.
NŠ: Čo považujeme za realitu?
MC: Súhrn nejakých „objektívnych“ dát spojených medzi sebou vzťahom príčiny a následku. Ale už to je problém, pretože ide skôr o interpretáciu, o súhrn pravdivých viet. A zase je tu ďalší problém, s tou „pravdivosťou“. Pretože iba časť toho, čo vnímame, vnímame našimi zmyslami – možno väčšiu časť vnímame našou (subjektívnou) časťou mysle. Takže vlastne neviem, čo je realita. Ale rozhodne je hroznejšia ako svoja vlastná karikatúra. Myseľ je milosrdný filter. Aj film, ktorý je vždy interpretáciou interpretácie. Presný opis reality by priviedol diváka do úplného zúfalstva. Preto sa niekedy zdá predstava pravdy realistickejšia ako „pravda“ samotná.
NŠ: Čoskoro (kedy?) Ti vyjde nová kniha *Metódy a možnosti analýzy filmového obrazu*, ktorú vydá VŠMU.
MC: Áno, má taký trápne demaskujúci názov. Je o metódach a možnostiach analýzy filmového obrazu. Mala by vyjsť do konca roka 2011.
NŠ: Prečo vyjde kniha len v elektronickej podobe, a je určená len pre študentov?
MC: Pretože je veľmi útla. Na rozdiel od mojich predchádzajúcich knižiek je rozsahom naozaj malá. Takže ide skôr o odborné skriptá a vydavateľa mimo školy sa mi tentokrát už ani nechcelo hľadať. A bohužiaľ koncepcia vydávania skrípt na fakulte, ak som dobre pochopil, je už dnes z dôvodov šetrenia výsostne elektronická.
NŠ: Ako sa ti teraz pôsobí na VŠMU?
MC: Horšie ako pred tými približne pätnástimi rokmi, keď som tam začínal. Bol som mladší, boli sme v tej starej krásnej budove a bolo nás fakt málo, pretrvávala ešte tá zvláštna rodinná atmosféra. A fungoval nesmierne silno taký ten *esprit du corps*. Dnes je škola naozaj neuveriteľne podfinancovaná, stáva sa z nej metaforicky síce moderná, kvalitná a prestížna, ale nie veľmi dobrá firma, ktorá ťa ani nedokáže poriadne zaplatiť. A mnohí to aj tak berú. Študenti aj pedagógovia.
NŠ: Ako vnímaš nového dekana a napätú situáciu na škole?
MC: No samozrejme to vnímam intenzívne a negatívne. Situácia síce už myslím nie je taká kritická, ale stále je zvláštna. Nového dekana až tak veľmi nepoznám, párkrát sme sa rozprávali. Na druhej strane Roba Kirchhofa považujem za svojho naozaj dobrého kamaráta, a aj Petra Kerekesa či Jara Vojteka... A to napätie tam určite bolo, či je. Neviem, ako sa to dá v súčasnosti vyriešiť. To je zle, pretože podľa môjho názoru sa má systém výučby na fakulte jednoznačne zameriavať na vnútorné hodnoty a rozhodne nie na vonkajší efekt či nedajbože vonkajší úspech. Študenti nemajú byť v žiadnom prípade rozptyľovaní „neumeleckými“ či „nevedeckými“ problémami.
NŠ: A akí sú dnešní študenti? Akú majú motiváciu pre teóriu či kritiku?
MC: Sú v podstate fajn. Vždy aspoň tretina z prihlásených na našej katedre sa v každom ročníku nakoniec ukáže ako špičková. Ale akú majú motiváciu... Možno zvedavosť, chuť analyzovať veci... Ťažko povedať. My sa ju samozrejme snažíme počas štúdia rozvíjať, ale vnútornú, osobnú motiváciu musia mať už skôr. Keď ju majú, je to naozaj super. To je potom radosť sa s nimi rozprávať. Odrazu ich baví počúvať, že film je semiotické zoskupenie dynamických audiovizuálnych obrazov organizovaných podľa sekvenčného dispozitívu, a tak vzniká mentálny konštrukt, ktorý sa dá rozobrať pomocou vektorovej analýzy na syntagmatickej osi. Ja samozrejme chápem, že to takto bez kontextu znie ako nejaká sranda, nuž ale teória má svoj metajazyk a vniknúť do toho je celkom pôsobivé.
NŠ: Ako sa študenti zmenili počas rokov čo pôsobíš na škole?
MC: Všetci moji kolegovia (a myslím tým aj tých z filozofickej fakulty, nielen z VŠMU) sa sťažujú, že sú dnes sprostejší. Teda študenti. Že už nič nečítajú a tak. Je pravda, že v mojej generácii nepoznať a nemať prečítaného na gymnáziu Kafku či Dostojevského bolo nemysliteľné. Dnes majú iné hodnoty. Neviem, či sú povrchnejšie. Je pravda, že v súčasnosti ekonomika založená na sprostredkovaní rodí kultúru, ktorá dáva prednosť priekupníctvu s už existujúcimi myšlienkami či obrazmi, pred vymýšľaním nových. To som nevymyslel ja, parafrázujem Viktora Pelevina. Takže študenti sa zmenili. Tvoj ročník bol myslím posledný, s ktorým sa dalo ešte ísť „na pivo“. Ale možno je to len tým, že my sme starší a generačné nožnice sa čoraz viac otvárajú.
NŠ: Ako vnímaš súčasnú slovenskú reflexiu filmovej tvorby?
MC: Výborné sú recenzie vo Film.sk a niektorých odborných časopisoch, ako Homo Felix, Kinečko, ale to, čo sa dnes deje inde, považujem za katastrofu. Pamätám si koniec osemdesiatych a začiatok deväťdesiatych rokov, keď sa neustále uverejňovali ozajstné filmové kritiky. Tým myslím to, keď niekto analyzuje film (teda aj jeho výrazovú, nielen obsahovú rovinu) pomocou nejakej metódy, na každé tvrdenie používa aspoň jeden – dva argumenty a na záver napíše esteticky podložené hodnotiace stanovisko. Toto u nás úplne vymizlo, redaktori na to nemajú miesto. Nikto by to už nečítal, tvrdia. No jasné, keď nikto nemá možnosť to čítať.
NŠ: Kam sa posunula filmová teória, odkedy si začal písať o filmoch ty?
MC: Posunula sa práve k tým audiovizuálnym štúdiám. Tradičná filmová teória sa marginalizuje a zároveň dramaticky rozvíja svoje výbežky. Płażewski a Francesco Casetti (a to sú naozaj veľkí filmoví vedci) správne tvrdia, že nám zmizol predmet výskumu. To, čo bola kedysi úzko špecializovaná filmová teória, je dnes širokou riekou (a tvorí ju aj plno podvodníkov), ktorá skúma skoro všetko. Pretože stále platí, že obraz sa rovná tisícu slov. Vďaka zraku vnímame 80 percent informácií z okolia. Možno onedlho budeme myslieť v obrazoch a nie v jazyku. A menia sa aj prístupy, metódy. Po tzv. druhej semiotike prišla postsemiotika...
NŠ: Keď som ti oznámila, že spolu urobíme rozhovor, zľakol si sa, že ešte nemáš sedemdesiat rokov. Ako teda bude podľa teba vyzerať filmová teória, keď budeš mať sedemdesiat?
MC: A ty si povedala, že vtedy budeš mať päťdesiat... Kognitívna disonancia je ignorovanie (predstieranie, že neexistuje) takého faktu, ktorý nevyhovuje našim predstavám. Apofénia je zase presvedčenie o tom, že vzájomne vôbec nesúvisiace javy sú nejako spojené a nesú význam. Vzťah audiovizuálneho diela / modelu / fiktívnej reality a reality. Tým sa bude zaoberať. Vplyv kognitívnych výskumov je tu už prítomný skoro dvadsať rokov. Na druhej strane sa stane oveľa filozofickejšou. A analýzy budú pozitivistickejšie a technickejšie. Budú sa skúmať všetky (!) pohyblivé obrazy. Nielen film, ako ho chápeme dnes.
NŠ: Čo ty a slovenské filmové festivaly? Práve sa začína MFF Bratislava, na ktorom si niekoľko rokov spolupracoval ako zostavovateľ sekcie Proti prúdu. Sekcia pokračuje, ty tam však nie si. Prečo?
MC: Začínal som na Artfilme, od úplne prvých ročníkov som úzko spolupracoval s Petrom Hledíkom a spolu s mojím kolegom z VŠMU Vladom Mlčouškom sme vytvárali program. Potom sa zmenila koncepcia. Tá mi nevyhovovala a odišiel som. Na MFF Bratislava ma zavolal Peter Nágel, pracovalo tam plno mojich kamarátov, napríklad Miro Ulman... Zostavovať sekciu Proti prúdu ma veľmi bavilo. Ale zase. Zmenila sa koncepcia, mnohí odišli, festival sa stal akýsi okázalejší. Takže som sa vrátil na Artfilm, kde sa to celé medzitým pomenilo a začali sme ho dramaturgicky vytvárať akoby od začiatku. Čiže som tam, kde som bol... Ale MFF Bratislava stále držím palce, tento festival je naozaj potrebný.
NŠ: Prečo je podľa teba potrebný?
MC: Na Slovensku distribúcia veľmi nefunguje. Teda funguje, ale sústreďuje sa s výnimkou ASFK na stredný prúd. A to sú zväčša hlúposti. Filmové festivaly, semináre ako 4 živly a iné prehliadky zabezpečujú možnosť vidieť tú ozajstnú, inovatívnu oblasť kinematografie, kde sa film chápe ako umenie. Ja nemám v podstate nič proti mainstreamu, ale nerád by som, aby si diváci na Slovensku mysleli, že film sa rovná *Titanic* alebo *Avatar*. Takže každý filmový festival na Slovensku je dôležitý, zvlášť v Bratislave, kde je najviac mladých ľudí.
NŠ: Aj sekcia Láska a anarchia na Artfilm Feste sa vyznačuje netradičnými a inovatívnymi snímkami. Vedel by si urobiť aj sekciu: najlepšie béčkové romantické filmy, alebo sa pre teba nezávislé filmy stali prvoradé a zvyšok vnímaš ako gýč?
MC: Asi by som vedel takú sekciu zostaviť, ale neurobil by som to. Nebavilo by ma to a nevyhovovalo by mi to. To je pre mňa dosť dôležitá vec. Nejako si zachovať integritu. Ja by som nemohol robiť asi ani v reklame, keby sa mi nepáčil nejaký produkt, napísal by som, že je blbý...
NŠ: Moja obľúbená otázka: čo by si robil, ak by si nebol filmovým kritikom / vedcom / teoretikom?
MC: No bol by som v Horskej službe. Ja viem, že sa teraz smeješ, pretože raz keď sme sa stretli, tak som mal úplne porozbíjanú hlavu, ale to som vtedy v horách len nemal prilbu a stálo to i tak za to.

—
NINA ŠILANOVÁ

KINEČKO podporuje
SLOVENSKÁ ASOCIÁCIA PRODUCENTOV v AUDIOVÍZII

10 – 11 Slovenský film v detaile

Druhý rez experimentom

Všetky filmy na DVD Druhý rez experimentom majú spoločný motív tanca. A nie úplnou náhodou, keďže všetci tvorcovia na kompilácii, ktorú opäť zostavil Pip Chodorov, vnímali film či video ako médium vhodné pre obrazovú symfóniu, koncert farieb, alebo na plátne tancovali od jednej technológie k druhej. Pri textovej časti sme sa opäť opierali o súhrn informácií (okrem iného) od Pipa Chodorova.

LA MARCHE DES MACHINES
Eugène Deslaw [1928] 7′

Ukrajinec, ktorý sa cez bývalé Československo preemigroval až do Paríža. Začiatkom dvadsiatych rokov 20. storočia už bol činný v avantgardných spolkoch na trase Praha – Paríž a do svojej tvorby vnášal všetky aktuálne prvky umeleckej moderny. Najsilnejšie sa na jeho tvorbe podpísal futurizmus. Preto Deslaw siahol po filme – médiu budúcnosti.

Koláže neónov veľkomiest, na čiernom pozadí prekopírované protichodne cez seba v niekoľkých vrstvách, boli práve Deslawovou špecialitou a tento druh dnes už notoricky známeho symbolu nočného ruchu veľkomesta definoval práve on. Deslaw sa zameriaval výhradne na vizuálnu časť svojich filmov. Ich protagonistom je doba.

La Marche Des Machines je dodnes príkladom čistého filmu a fascinácie modernými technológiami. Hoci má prvky dokumentárneho filmu, funguje ako nenaratívna symfónia. Vystavuje na obdiv veľké piesty, obrovské kolesá, nadrozmerné cievky a všetky tieto monumenty industrializácie zachytáva v pohybe. Nezaoberá sa úvodom, vysvetľovaním, či kontextom, necháva všetko na akciu a pohyb. Pôvodná verzia filmu obsahovala hudbu od Luigiho Russola[1] a anglický básnik A. S. J. Tessimond premietol jeho obrazy do básne. Obe vo veľmi futuristickom duchu.

Pochod strojov[2]
Nekonečné opakovanie piestu je
noc ráno noc a ráno noc a
smrť a zrodenie a smrť a zrodenie a táto
kľuka sa šplhá (slepý Syzifos) a vidí

oceľové zuby sa stretávajú
dômyselne ohýbajú
delikátne ovíjajú
v smrteľnom bozku
Božie zuby tuho hryzú
pomaly obrovská, och pomaly oceľová
chrbtica presúva sa
valčík blyštiacich (precízne chýbajúcich) kolies
dva žeriavy tancujú proti nebu tango o sto
nohách

RAINBOW DANCE
Len Lye [1935] 4′

Lyeov film *A Colour Box* bol zaradený do Prvého rezu experimentom. Od „prvého filmu bez použitia kamery" len nanášaním farby priamo na filmovú surovinu sa „posunul" k práci s nakrúteným materiálom. Vo svojom ďalšom filme pre General Post Office pracoval s pretváraním exponovaného filmu pomocou farebných efektov. Rozhodol sa pre technológiu *Gasparcolor*, kde farebný film vzniká kombináciou troch samostatných, ale obrazovo rovnakých vrstiev rôznej farby. Lye sa rozhodol každú nakrúcať separátne a potom ich spojením podľa technologického postupu Gasparcolor dotvárať farbou. Aby získal oveľa väčšiu kontrolu nad výslednou farebnosťou filmu, tieto vrstvy nakrúcal použitím čierno-bielych scén. Pôvodnému vysoko kontrastnému materiálu dodával jednotlivé efekty metódou podobnou tej z *A Colour Box*.

Ústrednou postavou je tanečník, ktorý prechádza celým filmom a pretancuje sa cez Lyeove manipulácie s obrazom a farbou. Z konkrétnej siluety sa počas filmu stáva abstraktná forma, ktorá Lyeovi umožňuje opustiť literárnu rovinu a prejsť do experimentu s „absolútnym filmom", pre neho oveľa pohodlnejšieho. V čase uvedenia bol *Rainbow Dance* zamýšľaný aj ako reklama na GPO, keďže film sa končí sloganom „The Post Office Savings Bank puts a pot of gold at the end of the rainbow" (Post Office Savings Bank dáva kotlík zlata na koniec dúhy).

MEDITATION ON VIOLENCE
Maya Deren [1948] 13′

Maya Deren je ikonou experimentálnej kinematografie, a preto sa na minulom DVD Kinečka objavil aj jej (azda najznámejší) film *Meshes Of The Afternoon*. Okrem filmu sa venovala aj modernému tancu, a preto sa v *Meditation On Violence* venuje choreografii tradičného čínskeho bojového umenia. Film ukazuje tanečníka/majstra trénujúceho wu-tang, shao-lin a shao-lin s mečom. Pohyby, ktoré sú zachytené na kameru, komponuje za sebou podľa pravidiel filmovej reči, aby zvýraznila – ako názov sľubuje – meditáciu o násilí.

Už samotný tréning týchto choreografií v sebe nesie koncept násilia a nie jeho akt, keďže majster ho priamo nevykonáva, iba naznačuje. Ťahy a chvaty, určené na ubližovanie, sú predvádzané naprázdno a Deren ich strihá do plynulého celku, kde sa od nevinných, až tanečných kreácií dostávame k agresívnej práci s mečom.

Wu-tang je snímaný na bielom pozadí a pôsobí pokojne. Oveľa agresívnejší shao-lin je už dynamickejší (aj v strihu) a zároveň ukázaný na pozadí čierno-bielych stien, ktoré zintenzívňujú rozpor medzi konceptom násilia a násilím samotným. Shao-lin s mečom je zasadený do „aktuálnejšieho" prostredia, na hradby. Tam dostáva aj násilie reálnejšiu podobu (na rozdiel od telocvične). Po dosiahnutí tejto najnebezpečnejšej formy útoku (výskok s mečom, podporený umŕtvením pohybu v jednom políčku) sa vraciame po tej istej ceste, do bezpečia telocvične a k podstatne jemnejšiemu wu-tangu. Tento návrat sa odohráva v obrátenom slede a v strihu sleduje postupy bojovej techniky do pôvodného stavu – na samotný začiatok cvičenia.

DANCE CHROMATIC
Ed Emshwiller [1959] 6′

„Za použitia kamery a strižne filmár vytvára pohyby a vzťahy, odlišné od tých, ktoré by vytvoril tanečný choreograf. Preto sú v podaktorých prípadoch v jednom filme dve choreografie – tanečná a filmová. V tých opačných prípadoch tanečná choreografia v bežnom zmysle neexistuje. Vtedy kamera a strih dodajú tancu pohyb, kontrast a prechody v obraze. Kino-tanec je ďalší spôsob, ako využiť tanečníkov a zároveň nová forma umenia. Pre mňa je to fascinujúca výzva."[3]

Edmund Alexander Emshwiller žil a pôsobil v Amerike. Počas svojej tvorby často hýbal projektorom a netradičným premietaním (aj tancovaním s projektorom v ruke) dával projekciám nové významy a využitia. Kým sa rozhodol „stať kamerou", venoval sa ilustrovaniu obalov na sci-fi paperbacky a časopisy, čím sa ako jeden z mála dokázal uživiť. Tu získal cit pre detail a vytváranie nadprirodzených a nereálnych svetov. Dlhé roky bol v tomto odbore neprekonateľnou legendou.

Film chcel spočiatku využívať iba na záznam svojich malieb. Pohyb kamery a jeho analógia s tancom ho nakoniec nasmerovali k experimentovaniu s filmom. Postupne prešiel na video a počítačovú grafiku, pričom hlavným atribútom jeho audiovizuálnych diel bol aj naďalej tanec.

Dance Chromatic zastupuje koncept Emshwillerovej tvorby v premietaní abstraktných animácií na tanečníkov. Dodáva tak maľbe rozmer času. Je to jeho prvý film, po ňom nasledovalo už iba technologické zdokonaľovanie, plánovanie záberov a experimentovanie s (vtedy novým médiom) videom. Ilustráciu nadobro opustil a obálky na sci-fi paperbacky robil už iba pre kamarátov.

ANGEL BLUE SWEET WINGS
Chick Strand [1966] 3′30

Práce Chick Strandovej stoja vo svojej precíznosti a nekompromisnosti hneď vedľa Stana Brakhagea, či Brucea Baillieho. Študovala antropológiu, ktorá ju priviedla k etnografickému filmu. Jej filmy sú často spájané s dokumentovaním života v Mexiku, najmä Guanajuate, kde sa zameriavala na každodenný život žien. Zaberala ich v detailoch, cez dlhé sklo a na zobrazenie myšlienok používala komentár.

Etnografický film je pre Strandovú *„…spôsob, ako sa dostať do iných perspektív kultúry, spoznať ju a identifikovať sa s ňou ako so spriaznenou ľudskou dušou."* Snaha dosiahnuť úplnú intimitu, narušiť rozdiel medzi filmárom a jeho objektom, ju nútila používať nekonvenčné postupy a povýšila jej práce na avantgardné diela. Výsledkom je nesmierne hlboké spojenie s divákom. Vo svojich kolážach využíva kombináciu živej akcie, animácie, montáže a nájdeného filmového materiálu.

Strandovej *Angel Blue Sweet Wings* sa spolu s *Waterfall* (1967) zaraďuje medzi prvé „experimentálnejšie" filmy, ktoré vytvorila po stretnutí s Patom O'Neillom. Ukázal jej možnosti práce s nájdeným materiálom a efektmi vytvorenými na optickej tlačiarni. *Angel Blue Sweet Wings* je viacvrstvová poéma, ktorá oslavuje život. Zobrazuje krajinu, zvieratá a pracuje so svetlom, pričom všetky prvky sú zapracované do jednej intímnej koláže.

TAKE OFF
Gunvor Nelson [1972] 10′

Z rodného Švédska sa v 50. rokoch presťahovala do San Francisca. Absolvovala štúdiá, sobáš a svoju dcéru Oonu obsadila do svojho experimentálneho filmu *My Name is Oona* (1969). Ako žena-filmárka sa nestretla s veľkou pozornosťou, na rozdiel od svojich „kolegov" (Brakhage, Anger, Warhol). Prvý film *Schmeerguntz* (1966) nakrútila s kolegyňou Dorothy Wiley. Názov vychádza z ponemčeného *smörgås* (vo švédčine sendvič). V ňom konfrontovali ideál ženy, prezentovaný médiami, s reálnym životom americkej gazdinky. Odvtedy im prischlo označenie „feministický experimentálny film", aj keď s ním úplne nesúhlasili.

V nasledujúcom *Take Off* tiež polemizuje o využívaní/zneužívaní ženy a jej sexuality. Nelsonová si za objekt vybrala starnúcu striptérku Ellion Ness, ktorú nechala pred kamerou vykonať celý proces vyzliekania. Počas celého „rituálu", ktorý striptérka vykonáva s očakávanou gráciou, uprene hľadí divákovi do očí, čím mu vnucuje dominantné postavenie. Vyzliekanie je však oslobodené od akejkoľvek idealizácie, či približovania sa ku zobrazovaniu ženy podľa hollywoodskeho modelu. Postupné odhadzovanie jednotlivých končatín pomocou jednoduchých efektov hyperbolizuje pôvodný koncept a posúva striptérku z obyčajného vyzliekania do sebadeštrukcie.

„Nikto nevie ako to nazvať. Je to zložité. Naozaj si ‚avantgardná'? Experimentálny film znie ako niečo nekompletné. Robila som aj surrealistické aj expresionistické filmy, ale uprednostňujem termín „osobný film". Hoci tomuto označeniu nemusím úplne rozumieť, ale o tom moje filmy sú. Je síce jednoduchšie nazvať ich avantgardou, ale ‚osobný film' pochádza z jednej osoby. Keď maľujete, označenie techniky vychádza z metódy – napríklad freska a tak ďalej. Ale keď prejde reč na film, často nevieme opísať, čo vlastne robíme."[4]

REASONS TO BE GLAD
Jeff Scher [1980] 3′

Šialený alchymista experimentálneho animovaného filmu, ktorý tvorí v jednej miestnosti plnej starých super 8 a 16 mm kamier, projektorov, kanistrov s expirovaným filmom, kartónov, štetcov a vodových farieb. Jeho podomácky upravované a opravované vybavenie si už nepamätá svoj pôvodný stav a desiatky jeho filmov nepresahujú štyri minúty (podľa Schera ideálna dĺžka na udržanie divákovej pozornosti a zároveň vysvetlenie pointy filmu). Naďalej odmieta moderné technológie a sebazničujúci zdĺhavý proces ho obohacuje viac ako chladnosť a strohosť počítačovej grafiky. „Lebo vytváranie ilúzií tým ťažším spôsobom človeka napĺňa."

Od detstva sa zaujímal o maľbu a možnosti jej interpretácie. Film mu zasa umožnil dať tieto variácie do pohybu. Preto sa hlavným objektom jeho záujmu stala rotoskopia.[5] Pristupuje k nej však nekonvenčne. Každej fáze dodáva inú kombináciu farieb, pričom tvary zachováva. Zodpovedá si tak vlastnú otázku: „Prečo nemôže byť animácia statická, podobne ako maľba?" Výsledkom sú stroboskopické zmeny vo farbe, ktoré vytvárajú smršť variácií (políčok) jednej nálady (záberu) zoradených za sebou. V rámci experimentu s touto metódou dospel až tak ďaleko, že vytvoril dvojpolíčkový „najkratší film na svete".[6]

Reasons To Be Glad vytvára ilúziu narácie. Príbeh je ukrytý pod „príchuťou" častí scén zo špionážnych a dobrodružných filmov. Sám Scher vraví, že jeho film obsahuje príbeh, „až na to, že ho nemôžete sledovať." Chce, aby divák objavil svoju vlastnú verziu zakódovaného príbehu, čo je sám o sebe „dôvod tešiť sa".

MOUSE HEAVEN
Kenneth Anger [2005] 12′

Nacisti, satanistické rituály, homosexualita, celebrity, drogy, fetišizmus, Kalifornia, koža s cvokmi a blyštiace sa rubíny sú témy, ktoré sa v Angerových filmoch opakujú. Odmieta dialóg a nahrádza ho hudbou (od tej klasickej až po popmusic). V každom jeho diele je nádych démonizmu, okultizmu, či iných temných sfér života. Príklad za všetky: hudbu do filmu *Lucifer Rising* (1980) mu nahrával kamarát Bobby Beausoleil vo väznici, kde si stále odpykáva doživotný trest za vraždu objednanú Charlesom Mansonom. Anger už 60 rokov vytvára škandalózne filmy a stále viac pracuje s odvrátenou stránkou ľudskej duše. Je autorom knihy *Hollywood Babylon*, v ktorej opisuje excesy a škandály celebrít raného Hollywoodu. Je to obdobie i prostredie, v ktorom vyrastal a ktorým je od malička fascinovaný.

Prvýkrát na seba upozornil filmom *Fireworks* (1947), kde zobrazil samého seba ako mladého muža túžiaceho po telesnom splynutí s vtedajším symbolom maskulinity, námorníkom v uniforme. Vyvrcholenie vo svojich predstavách zobrazil ohnivými výstrekmi pyrotechniky a definitívne tak vytvoril miesto pre homoerotizmus (nielen) v experimentálnom filme. Počas celej kariéry dokazuje, že mu nič nie je sväté a svoje filmy nikdy nepovažoval za dokončené. Preto stále vznikajú ich nové a vypracovanejšie verzie.

Posadnutosť celebritami sa prejavuje aj v *Mouse Heaven*, tanečnej kreácii desiatok sošiek a hračiek Mickeyho Mousea z obdobia veľkej hospodárskej krízy. Až vojensko-propagandistickým zobrazovaním notoricky známej a všetkými milovanej animovanej postavičky sa snaží zobraziť monštruóznosť Disneyho značky. Chce, aby divákovi prišlo v jednej chvíli z optimistického úsmevu naozaj zle.

—
HLUK

1 Taliansky futurista, hudobník a praotec noisu.
2 A. S. J. Tessimond, *The March Of The Machines*, New Signatures, 1932.
3 Ed Emshwiller, Dance Perspectives #30, 1967.
4 John Sundholm, The Material and the Mimetic: On Gunvor Nelson's Personal Filmmaking, Framework: The Journal of Cinema and Media – vol.48/#2, 2007.
5 Forma animácie, ktorá spočíva v prekresľovaní jednotlivých záberov, čím vzniká realistický animovaný film, pozri *Waking Life* (Richard Linklater).
6 Túto snahu Guinessova kniha rekordov síce ocenila, no neuznala, pretože dve políčka (ktoré sa museli do drapáka projektora vkladať kombinačkami) sú absolútnou dĺžkou najkratšieho filmu na svete (jedno políčko už nie je film) a Guinessova kniha rekordov má za úlohu podnecovať v prekonávaní rekordov.

IN PASSING

V roku 2008 bol spísaný manifest remodernizmu. Na ambície a smerovanie tohto „hnutia" sa Kinečko sústredilo v prvých dvoch číslach[1]. Vtedy sa autor manifestu Jesse Richards práve venoval produkcii prvého spoločného filmu režisérov, ktorým sa manifest javil viac ako sympatický. Výsledok *In Passing* ukazuje podoby remodernizmu vo filme.

Samotný manifest nikdy nemal byť chápaný ako súbor pravidiel, ktoré treba (striktne dodržiavať na rozdiel od napr. Dogmy 95). Má skôr fungovať ako inšpirácia pre filmových tvorcov. Preto za obeť padol aj jediný obmedzujúci bod manifestu – používanie výhradne 8 mm a 16 mm kamery. „Rané" remodernistické filmy bolo doteraz možné vidieť na malých projekciách (väčšinou v mestách, kde vznikli), alebo na blogu[2], ktorý funguje ako databáza textov a filmov. Prvý remodernistický dlhometrážny film určený pre oficiálnu distribúciu vznikol až v roku 2010.

Projekt inicioval Jesse Richards, ktorý ako jediný, z pochopiteľných dôvodov, neprispel filmom, ale zaujal post výkonného producenta. Spriaznení režiséri mu odovzdali filmy, kde sa voľne držali manifestu a ponúkli tak viaceré pohľady na jeho využitie.

Manifest sa ukázal ako výborný sceľujúci prvok. Asi najdôležitejšie sú jeho kľúčové slová: autenticita, subjektivita a popieranie príbehu. Film podľa remodernistov nepotrebuje príbeh a nahrádzajú ho inou formou drámy. Tá sa odohráva vnútri postáv, môžeme ju odčítať z každodenných, miestami až banálnych situácií. Formy akcie a napätia, opisované v hollywoodskej produkcii, sa v bežnom živote takmer vôbec nenachádzajú. „Obyčajní ľudia" svoj život vnímajú iným spôsobom a napätie je viac vnútorné. Preto aj *In Passing* je, dalo by sa povedať, impresionistické dielo, čo iba potvrdzuje pojem remodernizmus, keďže nadväzuje priamo na modernu a snaží sa obísť postmodernu ako sa len dá)[1].

Protagonistov jednotlivých filmov sledujeme pri každodenných situáciách, pri raňajkách, cestou domov, pri pozeraní televízie, pri práci. Sme svedkami „samoúčelného" záznamu bežného života vo všetkých jeho detailoch. Tieto výjavy sú často rozpačité, vytrhnuté z kontextu, obraz je zrnitý, ako keby ho zaznamenával niekto z priameho okolia na domáce video. Tu vystupuje na povrch ďalší atribút remodernizmu, čaro nedokonalého. Atmosféra, ruchy a pokus o zachytenie „ultimátnej" reality zachádzajú do meditácie. Často počujeme iba mimoobrazové zvuky ulice, alebo dážď.

Heidi Breaver (*Trust*), Rouzbeh Rashidi (*Runes)* a Dean Kavannagh (*Detritus)* sa venujú zobrazovaniu fragmentov každodennosti, ponúkajú skôr dojem ako ucelený obraz niečoho konkrétneho. Všetky zobrazované momenty iba plynú v čase, divák je svedkom ich okolností, no nikdy ich výsledku. Sledujeme proces vzniku malieb a živých inštalácií, vidíme všetko, čo sa počas ich vytvárania deje (vrátane rannej sprchy), ale jedine z nich môžeme výsledok predpokladať.

Náznakom príbehu sa venujú Roy Rezalli (*Debt*) a Kate Shults (*Neighbors*). Rezalli opisuje stretnutie mladého muža s vymáhačom v parku. Preberajú detaily nesplatenej pôžičky kamarátovi. Vymáhač mu vysvetľuje, čo presne bude jeho úlohou, dohadujú si províziu. Na minimálnom priestore sa tu odkrýva mapa vzťahov, je naznačený priebeh celej situácie okolo vymáhania, aj ako to ovplyvní ich vzájomný vzťah s kamarátom. Rezalli už dohru nezobrazuje, necháva na divákovi domyslenie situácie.

Shults sa venuje tichému spolužitiu dvoch susedov. Vidia jeden druhého cez okno, vzájomne poznajú každodenné rituály, vnímajú spoločné ticho ulice a ich samota je tiež približne rovnaká. Cítime ich vzájomnú prítomnosť, aj keď sa na plátne práve nenachádzajú.

Mikropríbeh nachádzame aj vo filme Christophera Michaela Beera *Metronome*. Starý muž leží na posteli a nič nerobí, lebo mu to jeho zdravotný stav nedovoľuje. V myšlienkach sa vracia do jediného výjavu svojej minulosti. Písali sa 50. roky, bol mladý, štíhly, nagélovaný, presaturovaný a mal auto. V konfrontácii s pobehovaním vnúčat a pravnúčat v záhrade za oknom vidíme, ako mu tento obraz samého seba zostal v pamäti. Nič viac nie je možné z celej situácie vyčítať, lebo nič viac nám ani bezvládna postava ponúknuť nedokáže.

Peter Rinaldi zobral v *Untitled* každodennosť až príliš vážne. Kolážou momentov, keď tajne nakrúca svoju priateľku v intímnych situáciách (ktoré končia vykázaním z kúpeľne alebo vypnutím kamery) sa snaží zachytiť realitu bez akéhokoľvek scudzovacieho efektu, vo svojej úplnej úprimnosti. Film sa končí zistením, že nakrútiť autentický film nedokáže, no je spokojný s tým, že sa mu aspoň toto podarilo zistiť.

In Passing pracuje s dojmami. Postavy a predmety plynú v čase, je im súdené upadnúť do zabudnutia, jediné čo zachraňuje ich neopakovateľnosť a jedinečnosť, je kamera. Namiesto vysvetlenia zložitých a nereálnych vecí ponúka až príliš jednoduché situácie. No práve ich výber a ich čistota pracujú samé za seba a vymedzujú priestor natoľko konkrétne, že prípadná interpretácia nemá veľa podôb. Otázkou zostáva, nakoľko je táto forma komunikácie s divákom tvárna, či vôbec existuje čistý remodernizmus a ak áno, či sa jedného dňa nemôže vyčerpať.

—
HLUK

1 Remoderná cesta k filmu 1. In: KINEČKO leta. Remoderná cesta k filmu 2. In: Kinečko pri hraniciach.
2 jesse-richards.blogspot.com

foto: pstmn

a.live

Nemám rada tie víkendy, keď sa stretnú dve akcie, kde by som naozaj mala byť. O festivale a.live mi Ana vravela už na začiatku leta, keď ho s veľkým nasadením vymýšľala a posielala mi predbežný program. S týmito akciami, organizovanými na diaľku, mám však stále väčší problém. Keď ma preto medzitým oslovili, aby som ako porotkyňa rozhodovala o výsledku prvého európskeho súťažného festivalu videomappingu v Olomouci, päť minút od môjho bytu, na a.live som si už ani nespomenula.

Zamrzelo ma to až tesne pred festivalom, keď som videla výbornú stránku a plagát, ale hlavne, čo do počtu skromný, ale výživný line-up zostavený zo známych českých (VJ Kolouch, Beata Spáčilová), slovenských mien (gnd, BIOS, StiX, chaosdroid), a jedného Rakúšana (tagtool). Prvý ročník festivalu živého vizuálu a.live v Bratislave v Design Factory sa zapísal medzi tie akcie, ktorých som sa veľmi chcela, a nemohla zúčastniť. Aby som sa aspoň dozvedela, ako to dopadlo, poslala som Ane Filip (AF), jeho hlavnej organizátorke, umelkyni, grafickej dizajnérke a kultúrnej aktivistke, niekoľko otázok. A teraz budem čakať na ďalší ročník.

GP: Čo bolo pre teba hlavnou motiváciou usporiadať festival a.live? Čo si chcela dosiahnuť?
AF: Festival som zorganizovala z niekoľkých dôvodov: chcela som dokázať, že klubový *VJing* a *živý vizuál* sú rozdielne veci, ukázať množstvo techník a štýlov existujúcich na scéne *živého vizuálu*. Pokúsila som sa budovať stálu slovenskú scénu *živého vizuálu* a vybojovať pre nás, vizuálnych umelcov, nejaké práva. Zámerom bolo tiež prinútiť ľudí rozmýšľať kritickejšie o tom, čo vidia v kluboch, aby sa vizuálni tvorcovia menej báli technológie a kódu. Chcela som inšpirovať organizátorov hudobných akcií, aby do svojich programov zaraďovali aj *živé vizuály*.
GP: V programe sa okrem vizuálnych performancií objavujú aj prezentácie samotných umelcov. Viedli prezentácie aj k nejakej diskusii o problematike? Pozná u nás publikum problematiku *živého vizuálu*?
AF: Bohužiaľ, nemohla som sa naplno zúčastniť prezentácií, lebo v druhej sále práve prebiehali skúšky. Podľa toho, ako rýchlo skončili, predpokladám, že bolo len veľmi málo otázok, ak vôbec nejaké. Prekvapila ma však jedna pani, ktorá prišla o hodinu skôr, držala zápisník a robila si poznámky, keď som jej vysvetľovala, o čom budú prezentácie a čo je to kinect*.
GP: Chystáš sa organizovať festival aj budúci rok? Čo by si na ňom chcela zmeniť alebo vylepšiť?
AF: Jasné, mám dokonca megalomanské plány: letné vydanie zamerané na vzdelávanie a workshopy, na konci ktorých ľudia vystúpia vonku, v meste. A ďalej jesenné vydanie zamerané na performacie, vystúpenia v interiéri, nepokojné a melancholické – proste jesenná nálada.
Určite by som chcela zlepšiť promo festivalu, napríklad aj v podobe článkov o *živých vizuáloch*. Ďalej je zrejme čo doťahovať aj na prezentáciách, ktoré by určite mali pozostávať z dvoch častí – demonštračnej a „hands-on“ časti, kde si publikum môže samo vyskúšať prezentovanú zostavu alebo nástroj. Performatívny program by mal priniesť viac experimentu, budem sa snažiť predstaviť performacie, ktoré prepájajú *živé vizuály* aj s inými druhmi umenia, než je len hudba, ako napríklad divadlo a tanec. Dôležitou časťou v budúcnosti pre mňa budú aj workshopy, kde budú môcť študenti predviesť svoje nové poznatky. Celkovo bude mojou snahou čo najviac zapojiť aj publikum, napríklad prostredníctvom interaktívnych inštalácií. Tento prvý ročník bol len demoverziou, mal obmedzené ľudské a hlavne finančné zdroje.
GP: Keby si mala neobmedzený rozpočet, koho by si na festival pozvala? Máš nejakého „guru“ v oblasti živého vizuálu vo svete?
AF: Je mnoho ľudí, ktorých by som vidieť hrať z rôznych dôvodov, ale nemám žiadneho „guru“. Nebudem tu samozrejme robiť žiadne zoznamy mien, ani googliť mená, ktoré si nepamätám, preto spomeniem len niektorých, čo ma v poslednom čase zaujali. Bol to napríklad Paul Prudence, ktorý robí svoje audiovizuálne performacie na základe vizualizácie dát a generatívnych techník; Francis Ford Coppola, ktorý plánuje sériu vystúpení remixujúcich jeho film „Twist“ v sprievode Dana Deacona; Edi Sharp, ktorý je ďalším zástupcom živého kino-projektu „Wonka!“; INITY, český umelec tvoriaci veľkorozmerné videomappingy, Claudius Maximus pracujúci s živým kódom hlukových, audiovizuálnych pokusov, a samozrejme mnoho ďalších.
GP: V úvode na stránke festivalu sa píše, že na Slovensku je to so *živými vizuálmi* biedne. Veľká časť vystupujúcich však bola zo Slovenska. Je to u nás naozaj až také zlé? Či si tam zavolala všetkých tvorcov *živého vizuálu*, čo tu máme?
AF: Ako som už spomenula na začiatku rozhovoru, chcela som predstaviť slovenskú scénu – preto bol pomer slovenskí/zahraniční autori 50 na 50. V tejto línii by som to chcela udržať aj ďalej – nechcem len priniesť kvalitný „import“, pomáhať pri budovaní komplexov z toho, „čo všetko sa robí vonku, a čo my tu nemáme“. Otázne je, či to je v tomto pomere vôbec udržateľné; v krajine s piatimi miliónmi obyvateľov stačia na spočítanie všetkých autorov *živých vizuálov* prsty na dvoch rukách. Vysoké umenie je stále uviaznuté vo videoarte, a študenti odchádzajú z domácej Katedry intermédií a multimédií študovať „počítačovú“ tvorbu inde, napríklad do Brna. *Živé vizuály* nemajú oficiálne miesto, kde by sa vyučovali alebo oficiálne prezentovali, prípadne kde by sa mohol vybudovať nejaký domáci „štandard“. Preto často zostávame len pri klubových Vj-och, ktorí sa tešia, že môžu slučkovať videá v Resolume a niekedy aj dostať na konci večera zaplatené. Preto ak sa odrazu neobjavia noví zaujímaví slovenskí umelci, zavoláme bezduché loopy im už ďalej nestačia a z biedy ich vytrhne jedine skutočný *živý vizuál*?
AF: Ako by som to povedala... Nezaujímajú ma smažky v kluboch, teda určite nie natoľko ako *živý vizuál*. Nechcem zachraňovať žiadne „pico-nightlife-smažky“ ani „hypoteka-job-family-smažky“. Chcem, aby tu boli dobré vizuály a dostatok informácií o nich, takže ľudia pocítia potrebu si ich sami vyhľadať. Bolo by naivné si myslieť, že obsadíme kluby a začneme tam produkovať kvalitné vizuály, oni si to uvedomia a budú kričať, že chcú viac. Najprv je potrebné vytvoriť nevyhnutný kontext pre tvorbu a nejaké kritériá kvality, vedomosti a dostatočný prístup k tvorivým nástrojom. Pokiaľ mám hovoriť aj o zahraničnom kontexte, myslím si, že *živý vizuál* je jedna z najinovatívnejších oblastí digitálneho umenia. Stále existujú oblasti, kde sa môže ešte viac rozvíjať: „real-time“ a „real-3d space“, synestetická a pohlcujúca zmyslová skúsenosť, zapájanie tanca, divadla, poézie, generatívny algoritmus, interaktivita a automatizmus, fragmentácia, využívanie najnovších technológií, živá animácia. Jednoducho celá škála ďalších možností od filozofických konceptov až po nezávznú hru s technológiou.
Ďakujem za rozhovor!

—
GP

alivefestival.sk

* Herný pohybový senzor

Petra Kolevská ako Alžbeta vo filme Perinbaba

P. K. & P. K.

Musím sa úprimne priznať, že som bol prekvapený, keď mi Eva Križková zavolala a požiadala ma, aby som spravil pre časopis Kinečko rozhovor s vami. Po zverejnení výsledkov prvej výzvy AVF som bol jedným z hovorcov 89 tvorcov a producentov, ktorým sa zdalo minimálne neetické, že projekty predsedu a podpredsedníčky fondu získali takmer 20% prerozdelených prostriedkov.

Naša výzva „Za spravodlivý fond“ nakoniec viedla k odstúpeniu vtedajšieho predsedu rady, prof. Patrika Pašša z funkcie. Odvtedy sa situácia okolo fondu upokojila, prijali sa opatrenia na zamedzenie konfliktu záujmov, napriek tomu si myslím, že na mnohé veci máme rozdielne názory. Ale možno práve preto by sme mali rozhovor o tom, ako si predstavujete budúcnosť AVF, viesť práve my dvaja: Peter Kerekes (PKe) a Petra Kolevská (PKo) – nová predsedníčka Rady Audiovizuálneho fondu...

PKo: Na tomto mieste – *no comment*... ale som rada, že rozhovor o tom, ako si predstavujem budúcnosť AVF, vedieme/budeme viesť práve my dvaja.
PKe: Aké sú právomoci predsedu rady AVF? O čom môžete priamo rozhodovať?
PKo: Je to do značnej miery vecou osobného prístupu k výkonu tejto funkcie. Osobne si nemyslím, že by predseda rady AVF mohol a mal konať – v zmysle priameho rozhodovania – za AVF samostatne v akejkoľvek otázke. V tomto zmysle výkon funkcie predsedu rady AVF upravujú aj príslušné vnútorné predpisy AVF. Na súčasnej podobe AVF a zložení jeho orgánov oceňujem práve dôsledne uplatňovaný systém kolektívneho rozhodovania. V ňom sa práva predsedu a podpredsedu Rady AVF v podstate zhodujú s právami ostatných členov Rady AVF. Každý jeden z nás môže prinášať na Radu AVF podnety, predkladať návrhy uznesení, s ktorými sme povinní sa zoznámiť a následne ich prerokovať, schváliť, alebo neschváliť. Ja osobne vnímam výkon funkcie predsedu AVF najmä ako zvýšenie mojej osobnej zodpovednosti za riadne fungovanie Rady AVF, za dohľad nad zavádzaním jednotlivých uznesení Rady AVF do bežného chodu fondu, za priebežné mapovanie funkčnosti vnútorných predpisov fondu a činnosti fondu, za komunikáciu a vzájomnú informovanosť Rady AVF, Kancelárie fondu a Dozornej komisie fondu, za komunikáciu s jednotlivými prispievateľmi do fondu tak, ako sú určené zákonom o Audiovizuálnom fonde a v neposlednej miere aj za komunikáciu s odbornou i laickou verejnosťou.
PKe: Zvolili vás za predsedníčku Rady na 5 rokov. Aká je vaša koncepcia?
PKo: Dovolím si upozorniť na drobnú nepresnosť vo vašej otázke: funkčné obdobie predsedu Rady (aj predsedníčky) sú dva roky, nie päť.[1]
Asi by bolo vhodné začať tým, v akom stave, alebo v akej kondícii sa AVF nachádza v období môjho nástupu do funkcie predsedníčky jeho Rady. Myslím, že vo veľmi dobrej.
Myslím si, že do pomerne rozsiahlych úprav vnútorných predpisov fondu boli dostatočne premietnuté kritické podnety časti odbornej verejnosti, a že ich súčasná podoba predstavuje – na slovenské pomery – vysoko nadštandardný systém v zmysle jeho transparentnosti, aj v zmysle jeho obranných mechanizmov voči možnému konfliktu záujmov. Osobne toto nadstavenie vítam, pretože pokiaľ je niečo takto taxatívne a vopred zakázané, môže sa človek slobodne rozhodnúť, či vedome tieto zákazy alebo pravidlá poruší, alebo nie, a aké konzekvencie z toho môže a má očakávať.
Je notifikovaná Schéma štátnej pomoci poskytovanej v Slovenskej republike prostredníctvom Audiovizuálneho fondu[2], je schválená a zverejnená Štruktúra podpornej činnosti na r. 2012, je skompletizované zloženie odborných komisií v zmysle príslušných vnútorných predpisov. To všetko pokladám za dostatočný rámec na úspešné pôsobenie AVF v nadchádzajúcom roku.
Kam si myslím, že by sme sa mohli a mali posunúť, je nadväzovanie oficiálnych medzinárodných kontaktov s podobnými inštitúciami, a to najmä so zámerom podporiť a rozšíriť koprodukčný potenciál našich domácich producentov a tvorcov. Takisto mám v úmysle zo strany AVF podnecovať dvoj- i viacstranné rokovania s ostatnými inštitúciami a subjektmi pôsobiacimi v slovenskom audiovizuálnom prostredí, s cieľom zlepšiť všeobecné podmienky pre domácu audiovizuálnu tvorbu.
PKe: Čo chcete počas svojho funkčného obdobia zmeniť?
PKo: „Zmeniť“ asi nie je ten najsprávnejší výraz. Možno preto, že som členkou Rady AVF od začiatku fungovania Fondu a dôverne poznám proces jeho postupného kreovania do dnešnej podoby, nemyslím si, že treba niečo v AVF radikálne meniť. Najviac mu totiž sedí a prospieva priebežné, postupné precizovanie jeho vnútorných noriem a predpisov, ktoré je schopné reflektovať podnety z externého prostredia, ako aj konkrétne skúsenosti zo samotnej praxe – či už z činnosti jednotlivých odborných komisií, alebo zo skúseností samotných žiadateľov. A v tom by som chcela pokračovať.
Aby to nebolo také všeobecné, mám v pláne iniciovať revíziu a následné zefektívnenie spôsobu hodnotenia žiadostí, a to zo stránky organizačnej, profesijnej a časovej.
Chcela by som, aby sme si ako AVF dokázali vytvoriť viac priestoru a našli viac času na prípravu a zverejňovanie nielen odbornej komunikácie a nielen s odbornou verejnosťou.
A tiež by som chcela dosiahnuť to, že Rada AVF, v súčinnosti s kanceláriou AVF, bude – v rámci svojej činnosti definovanej zákonom – schopná predložiť komplexnú analýzu momentálne platného legislatívneho rámca slovenského audiovizuálneho prostredia, obsahujúcu najmä upozornenia na konkrétne pociťované nedostatky v rámci jednotlivých zákonov, ich vzájomnej previazanosti a pojmológie, s návrhmi na ich odstránenie. Čím mám na mysli komplexný prierezový materiál, ktorý by mal byť podnetom a východiskom k sústave legislatívnych úprav, vedúcich k vylepšeniu legislatívneho backgroundu slovenského audiovizuálneho priestoru.
Rovnako by som bola rada, keby sme boli schopní iniciovať odborné diskusie o nedostatočnom zohľadnení špecifík audiovizuálnej oblasti aj v zákonoch priamo s ňou nesúvisiacich, ako sú napríklad zákon o účtovníctve, zákony daňové a pod.
A vlastne si uvedomujem, že predsa len je niečo, čo by som naozaj chcela – zmeniť. Bohužiaľ mám taký pocit, že slovenská audiovizuálna obec ako celok momentálne nemá v očiach ostatnej slovenskej verejnosti práve najpozitívnejší obraz a myslím, že by sme mali všetci svojou troškou prispieť k spoločnému úsiliu o nápravu. Chcela by som, aby sa nám podarilo dosiahnuť pevné zakotvenie zmysluplnosti existencie AVF a vôbec zmysluplnosti slovenskej nekomerčnej pôvodnej audiovizuálnej tvorby v očiach širokej slovenskej verejnosti.
AVF jednoznačne pokračovaním v transparentnosti a v maximálnej snahe o nestranné a profesionálne rozhodovanie a aktívnejším informovaním širokej verejnosti o výsledkoch svojej činnosti. No a ostatná audiovizuálna obec – najmä vlastnou sebareflexiou, ktorej výsledkom by snáď mohlo byť zlepšenie vzájomných medziľudských vzťahov v jej vnútri. Trošku viac slušnosti, pokory a vzájomnej úcty... možno trošku menej ega, intríg a nárokovania si na akceptáciu subjektívne stanovených zámerov a cieľov.
PKe: Rada AVF vyhlasuje jednotlivé výzvy, určuje koľko peňazí pôjde do jednotlivých podprogramov, má teda možnosť ovplyvňovať smerovanie vývoja kinematografie na Slovensku. Čo si myslíte, čo potrebuje momentálne najväčšiu podporu?
Pko: Z oblastí, ktoré spadajú do podpornej činnosti AVF je momentálne našou najpálčivejšou otázkou otázka digitalizácie kín. Ale to je téma aj na samostatný rozhovor. V každom prípade je v záujme Slovenska zrovnať krok v tejto oblasti s okolitými krajinami a uvedomiť si, že je potrebné pomáhať vytvárať priestory, kde si divák svoje slovenské i zahraničné filmy môže prísť pozrieť – do kina.
PKe: Samozrejme, ak chceme niekde pridať, musíme niekde aj ubrať. Môj osobný názor je, že sa možno zbytočne podporujú televízne projekty, ktoré nie sú inovatívne, ani autorské, väčšina z nich by pravdepodobne vznikla aj bez podpory AVF. Aký je váš názor na podporu „štandardnej“ televíznej tvorby?
PKo: No – priznám sa – napriek tomu, že mi je televízna

Sledujte stránku www.kinecko.com
Nájdete na nej texty, ktoré sa nezmestili do tlače alebo reakcie čitateľov na články v tlačenom Kinečku. Tentokrát konkrétne kritiku článku o Wernerovi Herzogovi („Ak miluješ film, najlepšie je o ňom nepísať“, KINEČKO č. 7, s. 4–5)

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)

producentka
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
Pavlína Morháčová (pavka.sk)

tlač
SOŠ Polygrafická

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

KINEČKO vychádza
raz za 2 mesiace.

www.kinecko.com

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil:

AUDIO VIZUÁLNY FOND

Ďakujeme za dôveru našim partnerom

Obrazová hádanka na titulke
Odpoveď na hádanku z minulého KINEČKA je *Plynové lampy* (r. George Cukor). Za správnu odpoveď získava Saša Gabrižová celoročné predplatné Kinečka. Uhádnite z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Píšte na kinecko@kinecko.com.

tvorba osobne blízka, je toto pre mňa asi najťažšie zodpovedateľná otázka rozhovoru. Nie je mi úplne jasné, čo vy chápete pod pojmom „štandardná“ televízna tvorba, keďže nejde o jednoznačný *terminus technicus* a chcela by som sa vyvarovať prípadnej dezinterpretácie vašej myšlienky.
Tak isto neviem odhadnúť, z akého uhla pohľadu, či umeleckých štandardov, alebo noriem a na základe ako dôkladných znalostí hodnotíte inovatívnosť a „autorskosť“ podporených televíznych projektov všeobecne, a už vôbec netuším odkiaľ máte informáciu, že väčšina z nich by pravdepodobne vznikla aj bez podpory AVF. Takže si dovolím zodpovedať na otázku, prečo si myslím, že AVF má podporovať aj nekomerčnú hranú a dokumentárnu tvorbu primárne určenú pre televízne vysielanie, vrátane tvorby pre deti do 12 rokov, ako jednej z priorít podpornej činnosti AVF. Po prvé AVF nie je vo svojej podstate typom kinematografického fondu, ktoré bývajú striktne zamerané na podporu tvorby určenej pre kinodistribúciu. AVF v zmysle zákona i vo svojej samotnej podstate pokrýva podpornú činnosť v celej oblasti slovenskej audiovízie, do ktorej bezpochyby patrí aj tvorba pôvodných nekomerčných hraných a dokumentárnych diel určených primárne pre televízne vysielanie. Takže si myslím, že je absolútne nefér voči všetkým, často renomovaným tvorcom, venujúcim sa tomuto druhu audiovizuálnej tvorby vôbec spochybňovať podpornú činnosť AVF v tejto oblasti. A na to, aby sa podporili audiovizuálne diela určené primárne pre televízne vysielanie, spĺňajúce umelecké a hodnotové štandardy, má AVF odborné komisie, ktoré sú v podstate identické pri hodnotení hranej a dokumentárnej tvorby určenej tak pre kinodistribúciu, ako aj pre televízne vysielanie, takže by sa dalo predpokladať, že kvalita ich posudzovania, alebo ich osobnostné a hodnotové kritériá sú tie isté.
PKe: Ja aj moji kolegovia z ANP (Asociácia nezávislých producentov) máme pocit, že AVF vytvára nové smernice a zmeny bez komunikácie s producentmi. Budeme mať možnosť o zmenách diskutovať pred ich zavedením do praxe?
PKo: Vy máte stále všetci možnosť priebežne diskutovať, komunikovať, klásť otázky, pýtať sa na pripravované zmeny a predkladať k nim fundované pripomienky, či podnety na zmeny, alebo úpravy vnútorných predpisov AVF, a to viacerými spôsobmi. Okrem – myslím otvoreného a ústretového prístupu riaditeľa a celej kancelárie AVF v rámci osobných formálnych i neformálnych pracovných stretnutí, má AVF na svojich stránkach otvorené diskusné fórum, ktoré však slovenská audiovizuálna obec – z dôvodov pre mňa nie celkom známych – využíva len minimálne. Rovnako zasadnutia Rady AVF sú v zákonom stanovenom rozsahu verejnosti prístupné a z vlastných skúseností členovia ANP musia vedieť, že aj ako prísediaca verejnosť na nich bežne dostávajú priestor na vyjadrenie svojich názorov a podnetov. Nedá sa však predpokladať, že Rada fondu prestane pracovať na priebežnom dolaďovaní, aktualizácii, tvorbe a schvaľovaní vnútorných predpisov a materiálov v zmysle zákona a vlastného plánu svojej činnosti, pokiaľ nepríde podnet, alebo kritika z externého prostredia.
Alebo – naopak – že nepristúpi k ich prerokovávaniu pokiaľ s nimi vopred neoboznámi... koho? Všetkých členov širokej odbornej i laickej verejnosti?
Logiku má naozaj opačný postup – a síce aktívnejšia a najmä profesionálnejšia komunikácia zo strany tých, ktorí majú o dané veci skutočný záujem.
PKe: Minister kultúry Daniel Krajcer pri svojom nástupe do funkcie avizoval novelu zákona o AVF. Myslíte si, že je potrebná?
PKo: Nemyslím si, najmä s ohľadom na momentálne platné vnútorné predpisy AVF a ich aplikáciu v praxi, že potreba novelizácie, konkrétne zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde je akútna. Na druhej strane predpokladám, že súčasťou prípravy zamýšľanej komplexnej analýzy momentálne platného legislatívneho rámca slovenského audiovizuálneho prostredia, prebehne podrobná diskusia a z nej plynúce návrhy aj v súvislosti s týmto zákonom.
PKe: V rade AVF majú zastupovať producentov dvaja členovia. Po odchode Zuzany Gindl-Tatárovej, minister kultúry ignoroval zástupcov navrhnutých dvoma relevantnými združeniami producentov – ANP a SAPA. Namiesto toho vybral človeka z televízneho prostredia, ktorý sa navrhol sám (zákon to bohužiaľ umožňuje). Čo si o tomto kroku ministra myslíte?
PKo: Myslím si, že mi neprináleží hodnotiť, ani sa vyjadrovať k rozhodnutiam, ktoré sú plne v kompetencii ministra kultúry, pokiaľ nie sú v priamom rozpore s platnou legislatívou.
PKe: Máme za sebou prvé filmy, ktoré vznikli vďaka podpore AVF. Z ktorých máte radosť?
PKo: Ja osobne mám radosť najmä z rozmanitosti podporených projektov, v čom vidím jedno z hlavných poslaní fondu. Ťažko by sa mi na tomto mieste menoval len jeden – tri – päť? projektov. Som rada, že za uplynulé obdobie sa logo AVF objavilo v súvislosti s hodnotnou hranou i dokumentárnou tvorbou, že boli podporené diela určené špeciálne pre detského diváka. No fond neslúži iba na podporu produkcie filmov. Je dobré, že bolo podporených množstvo zaujímavých podujatí, distribučných i edičných aktivít, že sa rozbehla podpora digitalizácie kín. Ja osobne mám radosť z každého zrealizovaného, uzavretého a správne vyúčtovaného projektu podporeného z prostriedkov AVF. Pretože aj to v neposlednej miere patrí k úspešnej realizácii projektu podporeného AVF.

—

PETER KEREKES

1 v zmysle zákona č.516/2008 Z.z. o Audiovizuálnom fonde a o zmene a doplnení niektorých zákonov, Čl. I., §4 bod 2., písm. k)
2 SA.32836 (2011/N)

Petra Kolevská, foto: T.K.

Tu odstrihnite a podľa návodu si zložte obal na DVD

Všetky filmy na DVD Druhý rez experimentom majú spoločný motív tanca. A nie úplnou náhodou, keďže všetci tvorcovia na kompilácii, ktorú opäť zostavil Pip Chodorov, vnímali film či video ako médium vhodné pre obrazovú symfóniu, koncert farieb, alebo na plátne tancovali od jednej technológie k druhej.

La Marche Des Machines – Eugène Deslaw, 1928, 7'
Rainbow Dance – Len Lye, 1935, 4'
Meditation On Violence – Maya Deren, 1948, 13'
Dance Chromatic – Ed Emshwiller, 1959, 6'
Angel Blue Sweet Wings – Chick Strand, 1966, 3'30
Take Off – Gunvor Nelson, 1972, 10'
Reasons To Be Glad – Jeff Scher, 1980, 3'
Mouse Heaven – Kenneth Anger, 2005, 12'

KINEČKO RE:VOIR

Výrobu a distribúciu DVD finančne podporil: AUDIO VIZUÁLNY FOND

Druhý rez experimentom

KINEČKO

Druhý rez experimentom