

# program (jún + júl 2012)

## str. 2:

En Face: Paolo Cherchi Usai

## str. 3:

En Face: Pavel Jelen (Filmové laboratóriá Barrandov)  
To See or Not To See: Laurence Anyways

## str. 4:

Scratch (v) o filme: Nisimazine

## str. 5:

To Read or Not To Read:  
Federico Fellini, život a filmy

## str. 6:

Premôť čas: Dotyk zla  
Scratch (v) o filme:  
Ultimum Refugium na DVD

## str. 7:

Scratch (v) o filme: Ars Alchemica  
To Hear or not to Hear:  
Clint Mansell – „Last night“

## str. 8:

Tvárou v tvár Marekovi Šulíkovi  
a Jane Bučke

## str. 9:

Škrt (v) o filme: Art Film Fest 2012

## str. 10:

Škrt (v) o filme: Fest Anča 2012,  
KINEČKOlab

## str. 11:

Vidieť či nevidieť: Tigre v meste, Anjeli

## str. 12:

ASFK má 20 rokov

## str. 13:

Star Wars Uncut a strachy z digitalizácie

## str. 14:

Kinečko vystavuje: Richard Loskot

## str. 15:

Porad' si sám: Analógová tma

## str. 16:

Porad' si sám: Analógová tma

# KINEČKO

číslo 11 / ročník 3 / jún + júl 2012 / cena 2 €

## editoriál



Smrť je iba dočasná  
zato výhra úžasná.  
Zmeň smetisko na obrázku  
na odpoveď na otázku.  
(kinecko@kinecko.com)

„Samozrejme, bol som nadšený, že sa zoznámim s novými postupmi, ktoré sa vyvinuli počas mojej 10-ročnej absencie. Pôvodne som dokonca uvažoval, že to nakrútim v 3D. Aj som urobil nejaké testy, ale pre mňa je to príliš pomalé. V mojich filmoch každý záber znamená zrod ďalšieho, a ten umožní vznik pre ďalšiu sekvenciu... Rovnako som uvažoval nad digitálnou formou filmovania. Ale tento spôsob nekontrolovateľnej vnímavosti bol pre mňa neznesiteľný. Nikdy by som neveril, koľko nostalgie sa vo mne nahromadilo s 35-milimetrovým filmovým materiálom, preto som sa rozhodol pokračovať s touto starou, ale pre mňa najdrahšou technológiou.“

BERNARDO BERTOLUCCI

Vážená Smrť, keďže vieme, že nechodíš len po horách a po ľuďoch, ale aj po filmoch, rozhodli sme sa Ti zasvätiť toto číslo nášho časopisu. Ako väčšina rituálov, aj tento by mal poslúžiť na boj so strachom.

Cestu okolo sveta sme tento raz neodštartovali rozhovorom so žiadnou filmovou hviezdou, a to nielen preto, že sa nám napriek nedávno prebiehajúcejmu festivalu v Cannes nepodarilo žiadnu splášiť. Áno, bolo by krásne pochváliť sa rozhovorom s Bernardom Bertoluccim, ktorý sa po 10 rokoch vrátil na scénu s novým filmom nakrúteným na 35 mm surovinu. Ale my sme namiesto cesty do Cannes zamierili na východ, aby sme podporili prvý slovenský dokumentárny festival, DOCsk a foajé KINEČKA venovaného filmovému materiálu, o ktorom sa šepká, že nastala jeho posledná hodinka sme sa rozhodli venovať niekomu, kto je autoritou vo sfére samotnej filmovej suroviny a nie vo sfére obsahov, ktoré môže a nemusí niesť. Paolo Cherchi Usai pôsobí v súčasnosti ako hlavný kurátor Medzinárodného múzea fotografie a filmu George Eastman House v New Yorku a celý život sa venoval výskumu v oblasti archivovania, reštaurovania a digitalizácie filmového materiálu z praktickej aj teoretickej stránky. Veríme, že naši čitatelia prekonajú zábrany voči odbornému textu a obetujú filmovému materiálu, ktorý tu bol pre ich zábavu vyše 100 rokov niekoľko minút zo svojho rýchleho digitálneho života. Ak by sa niekomu zdal George Eastman House príliš ďaleko, máme pre neho pripravený rozhovor

s Pavlom Jelenom z Filmových štúdií Barrandov Studio, a. s.

Nebudeme však stále iba vážni a odborní a neobídeme ani to Cannes veľkým oblúkom. Keďže sme sa rozhodli kamarátiť s medzinárodným workshopom mladých kritikov s názvom Nisimazine, prinášame Ti na náš papierový oltár aj mladé mäsko, rozhovor a recenzie účastníkov Nisimazine o filmoch zo sekcie Cinefondación, v ktorej sa každý rok stretáva špička svetovej študentskej filmovej tvorby. Lenka Kuchtová, ktorá bola tento rok vypomáhať s propagáciou slovenskej kinematografie v Cannes sa nielen od fotila s *enfant terrible* kanadského filmu Xavierom Dolanom, ale zúčastnila sa aj premiéry jeho nového filmu s názvom *Laurence Anyways* a my sme počkali s uzávierkou na jej recenziu.

Novinkou je samostatný text o filme, ktorý je v prílohe Kinečka na DVD. Rozhodli sme sa tomuto filmu venovať viac priestoru jednak preto, že *Ultimum refugium* nie je inak medializovaný film a nie je ani úplne ľahko stráviteľný pre nepripraveného diváka a jednak preto, že sa tiež dotýka témy konca filmového materiálu.

Pozrime sa však na Slovenský film v detaile. Aj ten sa pred tebou trasie. Kiná, ktoré nemajú potrebné financie na digitalizáciu, postupne zanikajú a zdá sa, že mladým tvorcom čoskoro nezostane iná možnosť ako odpremietať svoje filmy za drahé peniaze niekoľkokrát v multiplexoch, alebo ich zavesiť na internet<sup>1</sup>. Oplatí sa im to? Budú naďalej vynakladať rovnakú námahu a vytvárať rovnaké estetické hodnoty, ak ich filmy neuvidia diváci v kine a na veľkom plátne? Zhodnotíme aspoň 2 z novíniek prvej generácie slovenských filmov, ktoré sa už distribuujú iba digitálnou cestou. *Tigre v meste* Juraja Krasnohorského a *Anjeli* Roberta Švedu si už museli hľadať svoju cestu po novom. Uvidíme, či uspejú ako film *Lóve* (v roku 2011 mal 113 000 divákov<sup>2</sup>), alebo sa stanú skôr festivalovými titulmi, ktoré sa vyhnú domácej diváckej pozornosti, ako sa to stalo skvelému a cenami ovččenému *Domu* (v roku 2011 mal 5 442 divákov<sup>3</sup>).

Slovenský film v detaile okrem iného pozýva na dva festivaly, ktoré otvoria svoje kinosály čo nevidieť. Jedna zo sekcií Art Film Festu Trenčín/Trenčianske Teplice je venovaná práve kinám a ich histórii. Porozpráva o nej jej zostavovateľ Martin Kaňuch. Kinečko na Art Film Feste organizuje workshop s názvom

PRISTRIHNI SI. Ten by sa Ti, vážena Smrť mohol páčiť, keďže na ňom budeme pracovať predovšetkým so starým a poškodeným filmovým materiálom, ktorý už oficiálna kinematografia dávno prenechala Tvojim zubom. Účastníkom stačí prísť do KINEČKO-stánku, vyzdvihnúť si inštrukcie, nájsť svoj kus 35 mm filmového materiálu na niektorom z neobvyčajných miest, kde sme ho uložili, a kde ho ty spravuješ a skrášľuješ, a ten si vlastnými rukami pristrihnúť k spoločnému experimentálnemu filmu. Tento workshop sa potom presunie na Fest Anču, medzinárodný festival animovaného filmu, na ktorý sa nemenej tešíme. Ja osobne sa už nemôžem dočkať stretnutia s estónskou animátorskou hviezdou Matim Küttom a jeho filmom *Sky Song*, ktorý mi Eva Pa už rok ospevuje. Dúfam, že sa nehneváš, ale dovolili sme si vytrhnúť 35mm pás s animovaným filmom Alois Nebel z Tvojho nariadenia a po jednom políčku ho vložiť do obálky každého KINEČKA, aby znovu ožil ako vstupenka na vybrané predstavenie Fest Anče.

Budem to musieť uzavrieť, vážena Smrť, keďže na tejto titulke už nie je viac miesta. Dúfam, že sa ti naša obeť páči. Veď Kinečko k tebe pristupuje s dostatočnou bázňou, dokonca sa od Teba neodťahuje, ale vyzýva Ťa na pestrofarebnú hru so starnúcim filmovým materiálom. Vychutnaj si toto číslo, ktoré sme Ti venovali a dovoľ filmu prekročiť tvoj prah a vstúpiť do nového štádia bytia pokiaľ možno bezbolestne a bez väčších strát.

—  
EVA KRIŽKOVÁ

- 1 Viac o problematike v rubrike Porad' si sám.
- 2 Recenziu na Eštebáka si prečítajte na [www.kinecko.com](http://www.kinecko.com) v sekcii KINEČKO+.
- 3 Podľa tabuľky uverejnenej vo Film.sk No.02/2012, distribuovala firma Continental Film.
- 4 Podľa tabuľky uverejnenej vo Film.sk No.02/2012, distribuovala firma Continental Film/PubRes.

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil

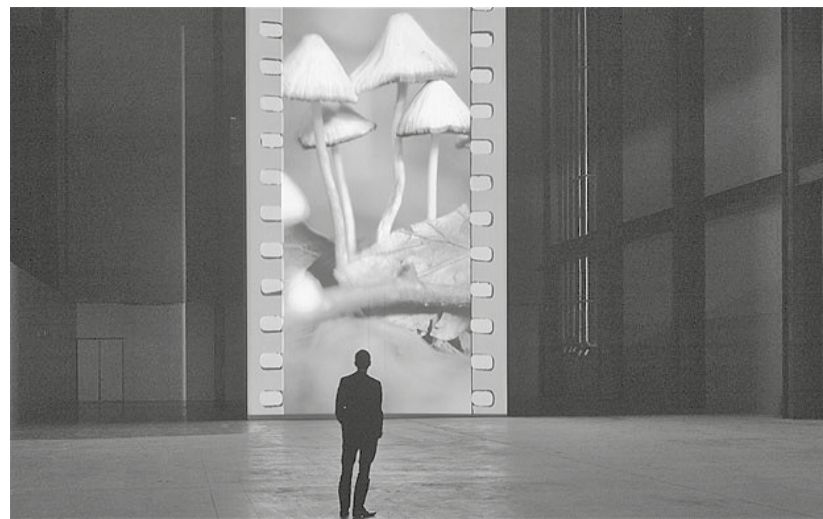
**vf** AUDIO  
VIZUÁLNY  
FOND



K hromadnému ničeniu filmového materiálu došlo v histórii už:

- 1) okolo roku 1909 - súvisí so štandardizáciou rozmerov kino-filmu (35mm, 16 políčok na dĺžku jednej stopy - cca 30cm)
- 2) okolo roku 1920 - Nástup dlhometrážneho filmu a strata diváckeho záujmu o staré krátke filmy.
- 3) Prechod na zvukový film.
- 4) 1951 - Eastman Kodak prestal vyrábať nitratový podklad (celuloid) a nahradil ho menej teplotlivosťou triacetýlcélulózou.
- 5) 1985-1995 - nástup videa
- 6) Prevod filmového pásu na iný ako fotochemický nosič, na digitálne médium.

Na obrázku vyhodnený materiál z Chaplin Studio na La Brea Boulevard v Hollywoode pri príležitosti príprav nových majiteľov na TV tvorbu vo februári 1954. Scott Eyman Collection.



Britská vizuálna umelkyňa a experimentátorka s filmovým materiálom Tacita Dean premieta svoj 11-minútový film nakrútený na 35mm materiál vertikálne na 13 metrový panel v zatemnenej sále londýnskej galérie Tate Modern. Že by bola budúcnosť filmu v galériách a nie multiplexoch? Foto: J. Fernandes, Tate Photography

## Ničenie je najmocnejšou tvorivou formou

„Hlavným poslaním dejín filmu je zaznamenať proces jeho zániku alebo transformácie do novej podoby.“

PAOLO CHERCHI USAI



P. Ch. Usai, foto: Renata Gorgani

Paolo Cherchi Usai (PCHU) je medzinárodne uznávanou kapacitou v oblasti filmového archívneho, spoluzakladateľom Školy filmovej prezervácie L. Jeffrey Selznika a súčasným senior-kurátorom George Eastman House, filmového archívu a múzea, ktoré má v našich zamepisných šírkach obdobu hádam len vo viedenskom Filmovom múzeu<sup>1</sup>. Je nanajvýš pravdepodobné, že o pár rokov budeme môcť zažiť naozajstnú filmovú projekciu iba na takýchto miestach. Dúfajme, že jedným z nich sa stane aj náš Slovenský filmový ústav. Pred nedávnom sa mi dostala do rúk jedna z mnohých dôležitých publikácií Cherchi Usaia s názvom *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. Po počiatkových obavách ma vtiahla do celkom neznámeho zákutia histórie filmu a podnietila ma uvidieť filmový materiál cez aurou akéhosi posledného jednorozčca. Odporúčam všetkým, ktorých nezaujímajú iba pohyblivé obrázky, ale tiež „alchymia“, ktorá ich umožnila vidieť<sup>2</sup>. V knihe sa okrem iného dočítate o rozdielnych vlastnostiach troch vývinových štádií kino-filmu: nitrát celulózy (celuloid), acetát celulózy (diacetát alebo triacetát) a polyester,<sup>3</sup> či o dosť odvážnom pohľade autora na prax s prezerváciou a digitalizáciou kinematografických diel. Okrem iného tvrdí, že keby nekončili jednotlivé obdobia filmu, neexistovala by filmová história.

**EK:** V knihe *The Death of Cinema* (Smrť kinematografie) ste definovali niekoľko základných pojmov. Mohli by ste z nich zopár vybrať a poskytnúť nezasväteným čitateľom stručný náhľad do tejto problematiky?

**PCHU:** Obraz- umelá reprezentácia sveta.

Divácka skúsenosť – morálny akt prikladania významu obrazom, ktoré zhotovíme a na ktoré sa pozeráme.

Vizuálna pamäť – ľudský impulz ovládať radosť a bolesť prostredníctvom mentálnych obrazov minulosti.

Ničenie obrazu – tvorivá sila, ktorá pramení z úmyselného alebo neúmyselného narušenia vizuálnej pamäti alebo predmetov vizuálnej pamäti.

Obnova filmu - Predstava človeka o tom, že životnosť obrazu má vo svojich rukách vďaka technickým vymoženostiam. Táto predstava ovládania kinematografie, tak ako presvedčenie, že máme moc nad všetkými ostatnými stránkami ľudského života, je mylná. Je to však potrebná a nevyhnutná ilúzia.

**EK:** Od posledného vydania knihy *The Death of Cinema* v roku 2001 sa situácia filmovému materiálu veľmi zmenila. Revidovali by ste dnes niečo z toho, čo ste napísali?

**PCHU:** Stojím si za všetkými myšlienkami, ktoré som vyjadril v prvej časti knihy. Druhá časť je ovplyvnená dobou, v ktorej vznikla, no mnohé zo zásad sú podľa mňa stále platné. Samozrejme, že sa od roku 2001 veľa zmenilo, takže časť „List čitateľa vydavateľovi“ je už zastaraná (ale to som predpokladal a vlastne to aj bol môj úmysel, keď som zvolil formu listu). Nezdá sa však, že by súčasný vývoj v tejto oblasti protirečil mojim vtedajším názorom. V dobe, keď knižka vyšla, mnohí zavrhovali moje predpovede a hodnotili ich ako apokalyptické. Keď sa však s odstupom času zamyslíme nad udalosťami posledného desaťročia, moje prognózy boli v porovnaní s realitou celkom mierne. Ľudia často nazývajú zveličovaním pravdu,

ktorej sa nechcú pozrieť do očí. Ukázkovým príkladom je napríklad debata o globálnom otepľovaní.

**EK:** Vo vyššie spomínanej knihe definujete pojem „modelového obrazu“, ako nejakej ideálnej filmovej entity, ktorá je od začiatku svojej realizácie nedosiahnuteľná a preto je hlúposť aj snažiť sa o „obnovu“ pôvodného stavu filmu. Nebolo by možné vytvoriť niečo ako „živý modelový obraz“, ktorý by už vopred kalkuloval s premenlivými podmienkami projekcie a starnutím materiálu a povýšil by ho na svoju podstatu?

**PCHU:** Pojem „modelového obrazu“ je abstraktný a v praxi nedosiahnuteľný. Ale dá sa predstaviť, že dokážeme vytvoriť pohyblivé obrázky, na ktorých životnosť budeme dohliadať na technologickej a kultúrnej úrovni. Pojem „dohliadanie“ používam zámerne v protiklade k pojmu „obnova“ filmu, ktorý ma vždy vyvedie z miery a považujem ho za úplne nevhodný v súvislosti s filmovým premietaním a jeho digitálnou imitáciou. K tejto téme som sa pokúsil obsiahlejšie a detailnejšie vyjadriť v „Lindgrenovom Manifeste“<sup>4</sup>, ktorý som predniesol v Britskom filmovom inštitúte v roku 2010. Tento text spolu s mojim filmom *Passio* z roku 2007 nadväzuje na základné myšlienky, ktoré som vyslovil v knihe.

**EK:** Celý čas ste viedli alebo sa pohybovali v okruhu veľkých vplyvných filmotiek a rozvinutých filmových kultúr. Čo by si z ich myslenia o filme ako materiáli, filme ako artefakte, o filmovom archíve, mali vziať periférne, malé filmotéky bez zdrojov, ako môžu presvedčiť domácu filmovú kultúru o svojej užitočnosti?

**PCHU:** Nechajte artefakt artefaktom. Nech si žije vlastným životom. Premietajte z filmového pásu, kým to bude možné, i za tú cenu, že sa nakoniec samotný filmový materiál opotrebuje a zničí. Predovšetkým prestaňte cítiť potrebu sa za to ospravedlňovať. No a hlavne neskúšajte hrať na „nostalgickú“ strunu, to by znamenalo kultúrnu samovraždu. Mladšie generácie postupne znova objavujú hodnoty, ktoré skrýva pás pohyblivých obrázkov. Treba sa s mladými rozprávať kurátorským jazykom, ktorému by porozumeli a ktorý by ich oslovil. Svedčí o tom aj inštalácia Tacity Deanovej s názvom „Film,“ (na obrázku) ktorú predstavila v roku 2011 v londýnskej galérii Tate Modern. Ak sa inštitúcie, ktoré financujú kiná rozhodnú pre digitalizáciu, tak nech si ju majú a nech za ňu zaplatia. Nesnažte sa ich zastaviť. Neoplatí sa to. Nech si na vlastné náklady vpustia za brány trójskeho koňa a nech na vlastné náklady potom zistia, že i digitálny formát sa časom pomíne. Ničenie je najmocnejšou tvorivou formou.

**EK:** Na Slovensku je momentálne aktuálna otázka nevyhnutnosti digitalizácie pre záchranu existencie klasických jednosálových kín. Čo sa ale potom stane s filmovými kotúčmi? Myslíte si, že kiná a archívy sa budú naďalej starať o analógový materiál a premietačky?

**PCHU:** Z historického hľadiska filmové archívy a múzea zlyhali na celej čiare. Ich úlohou bolo obhájiť význam 35mm kino-projekcie ako udalosti. Nie samotného filmového pásu ako artefaktu či filmovej skúsenosti. Teraz, keď analógový film pomaly hynie, máme druhú šancu a musíme ju naplno využiť. Pustime sa naplno do digitalizácie! Nedbajme na to, aká kvalitná či verná je digitálna reprodukcia. Je to úplne nepodstatné. Mali by sme čo najviac urýchliť tento proces a vyhroťiť jeho násilnosť namiesto

toho, aby sme sa ho zbytočne snažili spomaliť či nebudaj oslabiť. Čím skôr a čím intenzívnejšie vzbĺkne, tým rýchlejšie vyhorí.

**EK:** Aký by bol podľa vás ideálny model prechodu od analógu k digitálu a čo si myslíte, že bude nasledovať?

**PCHU:** O ideálnom modeli je už zbytočné hovoriť, lebo moje predstavy o tomto procese sa práve naplňujú. Je to model založený na nekritickej a neracionálnej pretváraní starej formy premietania na novú v mene nového vizuálneho „režimu“ bez akýchkoľvek výčítok či rukojemníkov. Na to, aby sa táto nová ideológia utvrdila vo svojom kreatívnom potenciáli, musí svojho predchodcu odstrániť z povrchu zemského. A to je dobre, pretože nový „režim“ tak v nás napokon vyvolá pocit straty toho starého, čo je bežným historickým javom. Završenie tohto procesu nepotrvá dlho. Teraz o ňom hovoríme len preto, že si ešte stále pamätáme vec s názvom „film“ a mnohí z nás ju videli na vlastné oči. Keď už nebude svedkov, čo by šírili ďalej pamiatku udalosti premietania kinofilmu, začne sa písať nová história kinematografie, digitál bude zatienený ďalším novým vizuálnym režimom a tiež napokon odumrie.

**EK:** V kapitole s názvom „Nevidené“ tvrdíte, že smrť kinematografie je primárne mentálny jav, ktorý sa udeje bez ohľadu na to, či sa uskutočnia javy spomínané v ostatných častiach knihy a odplatou za to bude prirodzený sklon zabúdať na vizuálnu slasť z vizuality. Čo má túto slasť potom nahradiť?

**PCHU:** Možno nastane situácia vizuálnej ľahostajnosti (syndróm „obsahu“) alebo nepodstatnosti vizuálnej stránky (postupné stieranie rozdielov medzi „prirodzeným“ a „umelým“ obrazom). Nie som jasnovidec, ale prikláňam sa k názoru, že prvá spomenutá situácia vyústí do druhej. Do toho štádia by sme mali dospieť ku koncu storočia, vlastne v to tak trochu dúfam. To podľa mňa bude skutočná revolúcia. V tej dobe už bude nejaká digitalizácia len poznámkou pod čiarou dejín obrazu, a zrejme omnoho kratšou než kapitola s názvom „kinematografia.“ Vtedy však už vo všetkých ostatných, nie len kultúrnych ohľadoch bude naša planéta vyzeráť úplne ináč a nie som si celkom istý, či by som na takom mieste chcel žiť.

—  
EK

(Ďakujem Martinovi Kaňuchovi a Mariánovi Hausnerovi za pomoc pri príprave tohoto rozhovoru.)

<sup>1</sup> [www.filmmuseum.at](http://www.filmmuseum.at)

<sup>2</sup> Požičať si ju môžete aj v knižnici Slovenského filmového ústavu, len čo ju tam vrátim. Kúpiť na [www.amazon.com](http://www.amazon.com).

<sup>3</sup> Nitrát celulózy, nazývaný tiež celulooid, začal už na konci 80. rokov 19. storočia používať George Eastman pre svoj systém Kodak.

<sup>4</sup> Cherchi Usai, Paolo. The Lindgren Manifesto: The Film Curator of the Future. In Journal of Film Preservation. ISSN 1609-2694, April 2011, no. 84, p. 4. Dostupné na internete: [www.fiafnet.org/content/jfp%2084.pdf](http://www.fiafnet.org/content/jfp%2084.pdf) Manifest je prepisom reči, ktorú predniesol PCHU 24.8.2010 pri príležitosti výročia narodenia Ernsta Lingrena, zakladateľa filmového archívu dnes známeho pod menom Národný filmový archív BFI a v ktorej sa v 14 stručných bodoch vyjadruje k budúcnosti kurátora po transformácii analógu na digitál.

## THE SKY'S THE LIMIT

Laurence Anyways  
r. Xavier Dolan, Kanada 2012

# Tam kde to vonia

Za siedmimi horami a siedmimi dolami bola raz jedna Koliba. Chemikálie na výrobu filmu sa liali a filmové pásy sa sypali. My sme si ju zavreli.

Z Koliby sa stala komerčná televízia. Filmové pásy sa tam ešte kde tu povalujú, ale chemikálie už necítiť. Na Barrandove je to inak. Naši západní bratia stále vedia ako to vonia, keď sa vyvoláva filmový pás. Ako to bolo?

Na ako dlho ešte? Prečo? Čo všetko spôsobí DCP<sup>1</sup> laboratóriám? Pýtali sme sa tam, kde nás zaviedol a odpovedal nám **Pavel Jelen (PJ)**, vedúci zákazníckeho servisu.

**EP:** Ako filmové laboratória Barrandov vznikli a aké služby v priebehu svojej histórie ponúkali?

**PJ:** Od začiatku existencie filmových štúdií na Barrandove (loni sme slavili 80. výročie) bolo potreba natočený materiál vyvolať a ďalej spracovať. Laboratóre boli ale na inom mieste, v inej budove a menší. Pro potreby znárodnené socialistické kinematografie po druhej svetovej válke sa postavila nová budova, ktorá v dobách svojho najväčšieho vytížení zamestnávala spolu s pobočkou ve Zlíně asi päť set ľudí. Vyvolávacích automatů bylo v hlavni hale tři náct. Existovalo zvláštní oddělení na rozmnožovací materiály, zvláštní na úzké formáty, ve druhém patře se vyráběly propagační fotografie do vývěsek kin. Ve Zlíně se vyráběly kopie na 16mm materiál pro závodní filmové kluby, pro domy pionýrů. Na Barrandově bylo i zvláštní oddělení klasických filmových triků. Po sametové revoluci a privatizaci jednu dobu skvěle prosperovalo oddělení, kde se hromadně nahrávaly VHS kazety, hodně ze zlatého fondu filmů, které na Barrandově dříve vznikly. Také jsme byli distributory materiálů Kodak.

**EP:** Aké zlomy zažili laboratória počas svojej existencie?

**PJ:** Určite každá spoločenská zmena, znárodnění i privatizace zásadne zmenily podminky a podnik se jim musel prispôbiť. V devadesiatych letech dvacátého stololetí zmeny ve financování filmu, rozpad východního bloku a úspech komerčních televízií spôsobil nemalé problémy, ktoré vyřešil až příchod velkých hollywoodských produkcií. Následovalo desetiletí, kdy se zde točili veľkofilmly jako *James Bond*, *Letopisy Narnie*, *Alien vs. Predators* a ďalší. Dnes je situace v souvislosti s celosvětovým ekonomickým poklesom a súčasne postupujúci digitalizácií opäť v mnoha ohľadoch výzvou.

**EP:** Aké služby poskytujú laboratória dnes?

**PJ:** Stále nabízíme vyvolání negativů a zhotovení kopií ve formátech 35mm i 16mm, barevných i černobílých. Kopie umíme opatřit laserem vypálenými titulky a umíme i zabezpečit distribuci těchto kopií do kin v celé republice, jejich zpětné stažení i skladování či likvidaci. Videopřepisové zařízení umí ale i obraz z filmového pásu digitalizovat do některého z digitálních formátů, nejnověji umíme nabídnout i sken ve vysokém rozlišení, digitální barevné korekce i retuš, zhotovení DCP a distribuci elektronických klíčů k nim. Málokdo také ví, že výrobu titulků pro neslyšící pro pořady TV Barrandov zabezpečuje tým řízený z našich Filmových laboratoří. Pro filmové archivy zabezpečujeme mimo jiných restaurátorských služeb i odplnění ve speciálním roztoku.

**EP:** Mohli by ste v stručnosti opísať výrobný postup filmovej kópie?

**PJ:** Donedávna najčastejší postup byl, že natočený negativ se vyvolal, digitalizoval, v digitální podobě sestříhal, vybrané kusy negativu se skenovaly ve vysokém rozlišení, pak se v pořadí podle střihu vypálily laserem zpět do speciální filmovej suroviny, tzv. intermediátu, a z něj se pak kopírovaly kopie pro kina, tedy ještě bylo potřeba zvuk uložit do tzv. negativu

zvuku. Dnes se často už točí na digitální kamery, čímž odpadá digitalizace negativu a sken. Klasický postup, který se držel celé dvacáté století, býval, že ze všech negativů se kontaktně vykopírovaly pozitivy, ty se sestříhaly do tzv. servisky a podle servisky se sestříhal negativ. Kopie pro kina se tedy kontaktně kopírovaly z originálního negativu. Nutno říci, že tento postup je kvalitativně nejdokonalejší, obraz z kontaktně kopírovaného negativu nemá z hlediska ostrosti, hloubky obrazu a přirozeného podání barev, zrna a kontrastu konkurenci. Jenomže takový obraz už vidíme na plátně jenom my v laboratořích, jak skepticky dodávají kameramani a producenti: běžný divák, který má oko nakalibrované na drasticky zkomprimovaný a efektně přebarvený obraz z počítačů, mobilů a televize, to neocení, jde mu o děj, o speciální efekty, a tak „pokrok“ nejde cestou nejvyšší kvality, ale nejlevnějšího divákem ještě akceptovatelného řešení.

**EP:** Koľko stojí v súčasnosti výroba 35 mm filmovej kópie z digitálneho formátu do farebného filmu dĺžky 80 minút?

**PJ:** Silně to závisí na množství kopií, které hodlá producent vyrobiť. Nejdražší je výpál laserem, surovina pro intermediát a zvuk. Náklady na získání intermediátu a zvuku jsou při délce 80 minut kolem 400-tisíc. A rozdíl tudíž je, zda se takové náklady rozpočítávají do jedné, deseti nebo čtyřiceti kopií.

**EP:** Ako laboratória vnímajú prechod kín na DCP a ako vidíte budúcnosť filmovej suroviny?

**PJ:** DCP technologie má své klady, ale i své negativní stránky, stejně tak i klasická filmová kopie. Všechny je vyjmenovat by bylo na delší článek. My jsme si mysleli, že obě technologie by mohly existovat vedle sebe a divák by si mohl vybrat, která technologie mu v čem více vyhovuje. Bohužel distributoři zřejmě na DCP vydělávají více, multiplexy jsou u nás kompletně digitální, stejně i skoro všechna větší města. Tvrdí, že zbylé dvě třetiny malých kin jim přináší jen tak malý zisk, že pro ně dělat klasické kopie je nerentabilní. Kinaři v malých kinech sice nadávají, ale nejsou schopni nějakého boje, spíš čekají, že je zachráni přechod na blu-ray projektor. Je to škoda, zdá se, že tato unikátní sofistikovaná technologie klasické filmové kopie zřejmě zanikne nebo bude živořit na okraji. I když... kdo ví. Gramofon už také kdekdo pohřbíval, a přece úspěšně vstal z mrtvých. Kopie si velká část produkcií, i když v menší míře, nechává zatím dělat dál. Mimochodem, co také zaznělo na jedné digitální konferenci: předpokládána životnost DCP technologie je 7 – 10 let, pak bude zřejmě převládána novým formátem a kina budou muset opäť za veľké peníze kupovať něco jiného.

—  
EP

1 Digital Cinema Package.

Xavier Dolan s autorkou recenzie na červenom koberec v Cannes



Mladý, iba 23-ročný kanadský režisér Xavier Dolan spôsobil na tohtoročnom 65. ročníku Medzinárodného filmového festivalu v Cannes dvojnásobný rozruch. Najprv dal verejne najavo nespokojnosť s umiestnením svojho tretieho celovečerného filmu *Laurence Anyways*, ktorý sa „nezmestil“ do hlavnej súťažnej sekcie, a napokon aj samotnou, kritikmi rozporuplne prijatou snímkou. Nielen kvôli jej dlhej minútáži (159 min), ale aj kvôli režisérovej zatiaľ najodvážnejšej hre s filmovými výrazovými prostriedkami.

Experimentovanie s filmovou formou nájdeme už v jeho dvoch predchádzajúcich filmoch, v semi-autobiografickom filme *Zabil som svoju matku* (2009) o zložitom vzťahu dospelujúceho syna a jeho matky v neúplnej rodine a vo vizuálne atraktívnych a meditatívnych *Imaginárnych láskach* (2010) o nenaplnenom milostnom trojuholníku. V *Laurence Anyways* však Dolan zachádza ešte ďalej. Mapuje príbeh úspešného učiteľa a spisovateľa Laurencea a nespútaného Fred, pracujúcej vo filmovom priemysle, a ich vášnivého milostného vzťahu, ktorý naruší fakt, že Laurence sa chce stať ženou. Premena je však zdĺhavá a tak jej vrcholy a pády Dolan vykresľuje v rôznych časových rovinách a postupný rozklad ich búrlivého vzťahu zachytáva v dlhom časovom rozmedzí od prelomu 80. a 90. rokov až po prah nového milénia. Kým v snímke *Zabil som svoju matku* si Dolan zahral rebelujúceho syna a v *Imaginárnych láskach* jednu postavu z nekonvenčného milostného trojuholníka, v tejto veľkolepej epicko-drame sa maximálne sústreďí na réžiu a na plátno sa objaví už len ako súčasť komparzu. Do hlavných úloh obsadzuje skúseného francúzskeho herca Melvila Poupauda a kanadskú herečku Suzanne Clément, ktorí presvedčivo a brilantne stvárnujú rôzne emocionálne výbuchy či pokojné intímne rozhovory svojich postáv.

V *Laurence Anyways* sa Dolan podobne ako vo svojej predošlej tvorbe sústreďí na vykreslenie postáv a na analýzu ich intímnych vzťahov. Aj keď sa nevyhýba dejovým motívom, ako vyhodnenie Laurencea z práce, opovrhnutie jeho vlastnými rodičmi, odsudzujúce pohľady náhodných okoloidúcich či študentov v škole alebo zmlatenie Laurencea zakomplexovaným návštevníkom baru, čím transsexualitu zasadzuje do kontextu spoločnosti a jej akceptovania v nej. Ústrednou príbehovou líniou však zostáva vzťah Laurencea a Fred. Dokonca samotnú Laurenceovu premenu pohlavnej identity Dolan necháva v úzadí a sústreďí sa viac na Fredin vnútorný boj s nečakaným faktom a jej zmietanie sa v ustavičnej neistote čo bude ďalej.

Dominujúcimi prvkami vo filme sú emócie postáv a ich vnútorné vyrovnávanie sa s neodvratiteľnou skutočnosťou, ktoré určujú dynamiku filmového rozprávania, mizanscenu jednotlivých obrazov i dolanovsky typické formálne atraktivizujúce lyrické sekvencie. Napríklad namiesto Frediných slz vidíme ako na ňu padá veľký prúd vody, alebo pri spoločnej ceste na Laurenceovu operáciu Dolan necháva vo vzduchu lietat rôzne kusy oblečenia na umocnenie vnútorného odzbrojenia postáv a vytúženého oslobodenia sa z nechceného tela (jednoznačný odkaz na záverečnú scénu Antonioniovho filmu *Zabriskie point*, kde necháva vybuchnúť luxusnú vilu a produkty spoločnosti ako pomyselnú revoltu). Ani použitie nekonvenčných kostýmov postáv v modernom vintage štýle nie je samoúčelné, ale charakterizuje ich vnútorný emocionálny stav. Kým v úvode filmu má Fred často rozpuštené červené vlasy, po Laurenceovom odhalení si ich začne zväzovať a nosí voľnejší odev. Aj Laurenceov šatník je skôr hermafroditický ako ženský. Nosí len jednu náušnicu, voľnejšie vzorované svetre, výrazný make-up a pod., čím Dolan naznačuje Laurenceovu dočasnú pohlavnú nejednoznačnosť počas zdĺhavého boja o vlastnú identitu. Nielen kostýmy, ale všetky prvky mizansceny Dolan štylizuje do moderného vintage dizajnu. Obrazy zaplňa rôznofarebnými tapetami, vzorovanými textíliami či mnohými atraktivizujúcimi rekvizitami. Ďalej v obrazovej rovine pracuje s farebnými filtrami a meditatívnymi spomalenými zábermi. Podobne ako v predošlých snímkach Dolan v montáži štylizovaných záberov vychádza z fragmentárnej poetiky hudobných videoklipov. *Laurence Anyways* totiž opäť obsahuje množstvo bezdialógových hudobných sekvencií a spomalených záberov s dôrazom na audiovizuálnu rozkoš. A opäť divákov sluch poteší skvelými rockovo-popovými hitmi 80. a 90. rokov od Visage, Duran Duran, Depeche Mode, ktoré bravúrne dopĺňa s vážnou hudbou i súčasnou elektronickou hudobnou scénou (Moderat, Fever Ray). Nezabudnuteľná je najmä sekvencia kostýmovej párty v spojení s hitom „Fade to Grey“ od Visage, priamo odkazujúca k videoklipovej kultúre 80. rokov.

Tým, že Dolan kladie veľký dôraz na obrazovú exhibíciu a formálnu štylizáciu, výrazným prvkom filmových obrazov sa stáva telesnosť. Dolan využíva časté detaily tváří a rôznych častí tiel oboch hercov. Telesnosť je však dominujúca aj vo vzťahu Laurencea a Fred. Nielen kvôli telesnej zmene muža na ženu, ktorá postupne rozkladá vášnivú lásku medzi hlavňými postavami, ale aj kvôli tomu, že Dolan zostáva na povrchu a nepúšťa sa do zložitých genderových otázok týkajúcich sa transsexuality ako takej. Volí radšej bravúrnú analýzu netradičného milostného vzťahu a v spojení s formálnymi výrazovými prostriedkami vytvára zatiaľ svoju najambicióznejšiu a najveľkolepejšiu emóciami nabitú *auteurskú* pochútku pre *cinéfilov*.

—  
LENKA KUČTOVÁ  
(študentka Umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií)

# Nisimazine

... je medzinárodný festivalový denník, ktorý rámcuje žurnalistické workshopy pre mladých filmových kritikov prebiehajúce na svetových filmových festivaloch. Stačí sledovať termíny a môžete sa ho zúčastniť aj vy.<sup>1</sup> Nisimazine je súčasťou väčšej siete organizujúcej medzinárodné aktivity mladých filmárov s názvom Nisi Masa.<sup>2</sup>

Rozhodli sme sa vám priniesť ukážku z textov, ktoré vznikli na workshope tento rok v Cannes (15. – 28. mája 2012) a sústredili sme sa na texty mapujúce sekciu Cinéfondation založenú v roku 1998 na podporu mladých talentov.<sup>3</sup> Jej program tvorí každý rok 15 – 20 vybraných krátkometrážnych a stredometrážnych filmov z celého sveta. Okrem dvoch recenzií na filmy, ktoré tento rok ocenila porota vedená Jeanom-Pierrrom Dardennom si prečítate aj úvodník aktuálneho šéfredaktora Nisimazine a rozhovor s umeleckou riaditeľkou sekcie Cinéfondation, ktorý vznikol na minuloročnom Nisimazine Cannes 2011. Recenzie vznikli pred vyhlásením víťazov, a tak máte možnosť porovnať vkus mladých kritikov s vkusom oficiálnej poroty.

## Editorial Cannes 2012

23. mája 2012

*Keď jasali a hulákali, pôsobili oveľa presvedčivejšie než skutoční herci, ktorí pri vystupovaní z úst nevyzerali celkom vo svojej koži, pripomínajúci skôr zločinné celebrity privázané na hromadný súd v Paláci; na ozajstný kultúrny Norimberg vybavený filmovými ukážkami zverstiev, ktoré pomáhali spáchať.* – citát J. G. Ballarda: *Super Cannes*

Vo svete kina je Cannes najvyššou udalosťou – elitnou inštitúciou kláštorného typu, slovami Bazina – najmä preto, že sa v ňom výstrednosti umeleckého kina snúbia so svetonázorom „všetko pre profit“ do jediného nesúrodého zážitku. Tu, v jednej z bášt xenofóbnej nacionalistickej pravice sa schádzajú zástupcovia Cirkvi Svetového Kina, aby debatovali o poetickom význame a finančnej hodnote kinematografie. Cannes je pre kino tým, čím je Mekka pre islam a Lourdes pre kresťanstvo; svätostánok ilúzií natoľko presvedčivých, že by roztočili svet.

Napriek tomu, že je pevne zameraný na objavovanie nových talentov, trpí Cannes akútnou formou „syndrómu červeného koberca“, pričom sa pozornosť tlačie prahnúcej po klebetách plne sústredí na tých pár schodov potiahnutých červených kobercom, kde sa muži menia na hviezdy a ženy na erotický kapitál. Vo veku kultúrnej retrománie a nepretržitého oslavovania minulých úspechov, Nisimazine naďalej upiera pohľad na súčasnú kinematografiu ako na svoj hlavný zdroj inšpirácie. Tam, kam už blesky fotografov akoby nemali vôľu dosiahnuť, my v priebehu ostatných šiestich rokov nachádzame tie najradikálnejšie prejavy moderného kina.

Pred polnocou v Paríži dávame prednosť pravému poludniu nečakanej milosti, sledujeme stopu kreativity namiesto niektoej zo zlatých žíl vedúcich k Eldorádu duchovnej biedy, ktoré sa nám fakticky roztápa pred očami. A hoci sa neistota, v rámci aj mimo rámca filmového priemyslu, zdá byť jedinou istotou, ktorá nám zostala, pozeráme sa na dnešné filmy s pevným presvedčením, že budúcnosť ešte len napíšeme. Ak sa odvraciamy preč od červeného koberca, nie je to zo závidy, ale pretože vieme, že životná miazga filmu je inde, v strhujúcich miestach, kde červená je farbou túžby, nie slávy.

— GIOVANNI VIMERCATI (šéfredaktor *Nisimazine Cannes 2012*, Taliansko)

## Dimitria Karya

umelecká riaditeľka výberu Cinéfondation  
18. máj 2011

Cinéfondation toho roku vybrala šestnásť krátkych filmov z celého sveta. Osobný prínos režiséra a odvaha riskovať boli kritériami, ktoré rozhodli pri výbere kandidátov na víťaza. Nisimazine sa porozprával s umeleckou riaditeľkou výberu Cinéfondation, pani Dimitrou Karya o tom, v čom spočíva talent. Aj o tom, ako dnešní mladí ľudia reflektujú svet, ktorý ich obklopuje.

**N:** Na čo ste sa v tomto roku upriamili pri výbere krátkych filmov pre Cinéfondation?

**DK:** Na talentovaných mladých režisérov. Taktiež sa snažíme o čo najväčšiu diverzitu krajín pôvodu, čo je vidieť aj na výbere samotnom. V tomto roku máme šesť filmov z Ameriky, šesť z Európy a štyri z Ázie. A pravdaže, aj pomer mužov a žien medzi tvorcami bol dôležitým kritériom.

**N:** Ako sa pozná talentovaný režisér krátkych filmov?

**DK:** Hlavne podľa osobného prínosu, originality a odvahy riskovať a ymaniť sa z konvencií hlavného prúdu – aj za cenu technických nedostatkov.

**N:** Aké sú tvoje osobné preferencie pri výbere filmov?

**DK:** Presvedčivosť. Videla som všetkých 1 600 súťažných vstupov. Veľká väčšina z nich sú sklamaním, chýba im charakter a originalita.

**N:** Prečo ťa väčšina sklamala?

**DK:** Lebo sú často nudné a veľmi obyčajné. Čiastočne za to môžu školské zadania, ktoré často vyžadujú napríklad presne stanovený vizuálny štýl. Na druhej strane je zjavné, že nie všetci sú dostatočne nadaní pre štúdium na filmovej škole. Možno majú vášnivo radi kino, čo je výborné pri uplatnení celého ich umu, ale nie vždy to stačí na skutočnú filmársku kariéru.

**N:** Vieš vysledovať určité trendy v tohoročných či nedávnych filmoch?

**DK:** No, všimli sme si, že tieto krátke filmy, vytvorené mladými študentmi, sú čím ďalej pessimistickejšie. Komédie sú skôr zriedkavé, a aj tie humornejšie sú skôr ironickými dielkami, zobrazujúcimi zväčša nejakú dezilúziu či smútok. Zaoberajú sa existenčnými, osobnými, aj spoločenskými problémami. V niečom je to prekvapujúce, na druhej strane je len normálne, že mladí ľudia sú napružení z toho, čo sa okolo nich deje – a v poslednom čase mnohé z toho naozaj nie je veľmi cool.

**N:** Cinéfondation pomáha týmto filmom získavať publicitu. Ako?

**DK:** Festivaloví hovorcovia dojednávajú s týmito mladými režisérmi interview pre medzinárodné médiá, a to je veľká príležitosť uviesť sa osobne. A pravdaže, byť v Cinéfondation často prináša aj pozvánku na ďalšie festivaly. Držiteľ Hlavnej ceny Cinéfondation má zároveň zaručené uvedenie svojho filmu na Festivale v Cannes.

**N:** Je tento ročník niečím špeciálny?

**DK:** Nie, pre nás je každý ročník jedinečný!

**N:** Prečo sú medzi šestnástimi vybranými filmami iba dve animované snímky?

**DK:** Lebo ma ich toho roku veľa nezaujalo. Mnohé z nich sú technicky dokonale zvládnuté a spracované, ale tým to končí. Hádám ich budúci rok bude viac. Ako som spomínala, všetko záleží na ich jedinečnosti. Porota sa tu často zdráha udeliť cenu aj mimoriadne kvalitnému animovanému filmu, pretože v Cannes sa všetko sústreďuje hlavne na hraný film.

**N:** Podľa akých hlavných kritérií budú vybrať víťazi? Sú to tie isté, ktoré ste uplatnili v prvom kole, pri 1 600 snímkach?

**DK:** Najlepší kandidáti musia mať v sebe potenciál presvedčiť porotu, že je v nich zárodok budúceho silného hraného filmu.

**N:** Máte v tohoročnom výbere favorita?

**DK:** Nie, mám ich všetky rovnako rada. Všetky sú ako moje deti.  
— EVA KINCSEI (Maďarsko)

## Doroga na (Cesta do)

r. Taisia Igumentseva, Rusko  
1. miesto v súťaži Cinéfondation 2012

Krátky film *Doroga na* ruského režiséra Taisia Igumentseva je komickým pohľadom do malého sveta jednotlivca. Protagonista Serjoža je absolútny *lúzer*, ktorý pracuje v jednom z tých obchodíkov, kde dostanete kúpiť všetko od obalov na vajčka až po elektronický masér. Cíti sa ako veľa jemu podobných: že je odsúdený sedieť na zadných sedadlách svojho života. Portrétujú



záber z filmu *Doroga na*

kontext anonymného ruského mesta pokrytého tisíckami panelákov sa režisér rozhodol postaviť latku páťosu čo najvyššie. Potom, čo si prenajme byt od osamelého vdovca, nasleduje v Serjožovom živote séria groteskných neúspechov. Jediným živým radcom mu je chlapík, ktorý si lieči psychické problémy močom. Ale jedna vec Serjožovi ešte stále dodáva silu do života. Napriek svojej zbabelosti sa uprostred noci oblečie a vyjde na dvor, kde vykrikuje obscénosti na anonymných obyvateľov. Aj tak však jeho nadávky nepatria medzi tie najsilnejšie a slová ako „hovno“ alebo „buzerant“ len ťažko urobia dojem na chuligánov, ktorí ho zakaždým zmlátia za to, že vykrikuje. Potom je tu ešte Vera, typické nevýrazné ruské dievča plné ideálov a nádeje, ktoré pracuje v obchode so Serjožom a ktorému sa Serjoža celkom páči. To spôsobí sériu situácií ako vystrihnutých z nemej grotesky, aby sa títo dvaja *lúzri* stretli v spoločnom happy ende.

*Doroga na je* ťažko definovateľná zmes pokusov o rôzne žánre, keďže realizácia zaväňuje študentským filmom (realistický dokument s prvkami grotesky), scenár je bezobsažný a spoločensko-kritický význam je ťažké posúdiť pri takomto tipe láskavého a úsmevného (aspoň sa takým snaží byť) prístupu. Dalo by sa povedať, že je to „cesta nikam“. — GRETA VARTS (Estónsko)

## Los Anfitriones (Hostelia)

r. Miguel Angel Moulet, Kuba  
3. miesto v súťaži Cinéfondation 2012

Havana. Chrbát muža. Starého muža. Pred ním ležia roztrúsené halabala spichnuté domy, na ktoré sa pravdepodobne podobá aj usadlosť, kde tento muž menom Felix žije. Kamera ho berie odzadu, mužovo telo sa trasie. Alzheimer? Nie, jeho ruka sa zjavne pohráva v okolí rozkroku. Šesťdesiatpäťročný Felix masturbuje. Slastný vzdych nám potvrdzuje, že Felix práve dostihla malá smrť... už o niekoľko minút však ledva vykľzne Zubatej z pazúrov, keď si ťažko poraní ruku pri zliezaní rebríka za svojou ženou Josephinou. Z listu sa dozvedáme, že tá ho bude musieť opustiť kvôli lekárskej vyšetreniam, ktoré vzhľadom na jej vek nevyzerajú sľubne. Kým je Jozefína preč, Felix sa napriek svojmu zraneniu snaží udržať svoj denný režim – od návštevy miestneho mäsiarstva, kde chce predat prasa (nanešťastie však to nesprávne, a navyše živé) až po večer osamelého chlastania na zmiernenie vlastnej samoty a tej svinskej obety, ktorú sa peruánsky režisér Miguel Angel Moulet rozhodol neukázať. Iba prenikavý kvikot zvieraťa citiaceho vo vzduchu vlastnú smrť zachováva v ústach chuť krvi. A čo ľudia, tiež vedia vycítiť blížiacu sa smrť? Keď sa Josephina vráti k manželovi, nemá dobré správy. Kým po väčšinu filmu nás kolíše ľahká nonšalancia, Miguel Angel Moulet tu zvyšuje dramatickú intenzitu ostrým stretnutím Josephiny a Felixu tvárou v tvár. Starý muž zdrapne prsník svojej ženy – nádherný obraz zúfalej túžby – a prejaví tým svoj hlboký zármutok a strach zo straty a oplakávania. Toto posledné objatie, zobrazené však striedmo a trpezlivo, je neuveriteľne vznešeným filmovým momentom. Pomedzi titulky preletí anjel...  
— EMILIE PADELLEC (Francúzsko)

<sup>1</sup> www.nisimazine.eu

<sup>2</sup> www.nisimasa.com

<sup>3</sup> V roku 2010 sa do výberu Cinéfondation dostal absolventský film Mátyasa Priklera *Ďakujem, dobre* a v roku 2011 film Cagey *Tigers* Slovák Aramisova študujúceho na FAMU. Tento rok bolo Slovensko v tomto smere neúspešné, žiadny film sa nedostal do súťažného výberu 15 filmov.

Za pomoc s prekladom textov z angličtiny ďakujeme Danovi Jurkovičovi.

# Život ako film

Federico Fellini, život a filmy

Tullio Kezich, Nakladateľství Lidové noviny, 2011

Keď mladý filmový kritik Tullio Kezich (1928 – 2009) začiatkom 50. rokov spoznal Federica Felliniho (1920 – 1993), stal sa súčasťou najbližšieho okolia vtedy začínajúceho režiséra, jeho dôverníkom a priateľom, ktorého mienku si Fellini celý život vážil. Ako píše vo svojom predslove prekladateľka knihy Eva Zaoralová, ťažko nájsť niekoho, kto by legendárneho tvorca poznal lepšie, kto by dokázal tak zasvätené hodnotiť dielo jednej z najväčších osobností svetovej kinematografie, kto by sa dokázal tak sebaisto pohybovať v ovzduší zmesi pravdy a lži, ktoré okolo seba sám Fellini s jemu vlastnou fantáziou i zmyslom pre humor rád príživoval a často zámerne šíril. Kezich s Fellinim prechádzali spoločne novodobými dejinami Talianska a autor knihy bol jedným z prvých, kto pochopil tvorcov osobitý postoj ku skutočnosti a k umeniu, originalitu jeho tvorivých postupov a nových spôsobov vyjadrovania. Na viac ako 400 stranách čitateľovi ponúka okrem zaujímavých a málo publikovaných skutočností o životnej dráhe Federica Felliniho fundované komentáre k celému dielu i pohľad do režisérneho „tajného“ súkromia, ktorý odkrýva aj jeho odvrátenú tvár: depresie, nespavosť a otvorenie i tému – Fellini a ženy.

V úvodných kapitolách Kezich podrobne mapuje režisérovu minulosť (Fellini po maturite začínal kreslením a písaním vtipov, neskôr sa živil ako karikaturista, ilustrátor a novinár, písal satirické poviedky a komické skeče, pôsobil ako *gagman*), najmä obdobie strávené v redakcii rímskeho časopisu *Marc'Aurelio* – a jeho postupnú prípravu na prechod od novinárčiny k filmu. Od roku 1944 pracoval Fellini s Robertom Rossellinim, ktorého bezvýhradne obdivoval, ako scenárista i asistent réžie. „Federico se v těch prvých měsících roku 1945 rozhodně od Rosselliniho naučí správně zacházet s hereckými představiteli, nebrat v úvahu jejich skutečné či údajné charisma a posuzovat je jen ve vztahu k jejich přesnému úkolu v rámci celého filmového projektu,“ hodnotí Kezich význam Felliniho spolupráce s legendou neorealizmu. Cesty, ktoré Federica Felliniho doviedli k réžii, sú okrem Rosselliniho významne spojené aj s menom Alberto Lattuada, s ktorým ako spolurežisér debutoval v roku 1950 snímkom *Svetlá varieté*, aby dva roky po nej nasledoval Felliniho prvý samostatný film, ktorým je satira na brakové fotoromány *Biely šejk*. „A práve v temnote střížny, když skládá sekvence svého prvního díla, prožije Federico okamžik osvěcení a poprvé si uvědomí, že má v rukou vyjadřovací prostředek, který je pro něj jako stvořený,“ píše Kezich v kapitole venovanej Felliniho debutu, pri vzniku ktorého sa zrodí dôležitý pracovný i osobný vzťah na celý život – s hudobným skladateľom Ninom Rotom, ktorý od začiatku vzájomnej spolupráce pochopil, že felliniovská poetika má dvojaký povahu: veselú a melancholickú. Až do svojej smrti v roku 1979 spolupracoval s Fellinim na všetkých jeho filmoch, ktorých atmosféru dotvárajú Rotove melódie naplnené lyrickým smútkom, inšpirované talianskym vidieckym a mestským folklórom i dobovými vlnami jazzovej a tanečnej hudby.

Po autobiograficky ladených *Darmošlapoch* (1953), melancholickej kronike prázdneho kolobehu života mladých povaľačov, nasledovala legendárna *Cesta* (1954), ktorou Fellini dosiahol závažnú medzinárodnú kariéru a získal za ňu svojho prvého Oscara (ďalšie získal za filmy *Cabiriine noci*, *8 1/2*, *Amarcord* a za celoživotné dielo). Kezich pripomína, že sugestívny príbeh dvojice potulných artistov, jarmočného siláka Zampana a prostoduchej Gelsominy, ktorý je nadčasovou úvahou o hľadaní podstaty ľudskej existencie, bol v Taliansku rozporuplne prijatý a vzbudil veľkú polemiku: katolíci v ňom hľadali podobnosť o kresťanskom milosrdenstve, ľavicová kritika odsúdila film ako „reakcionársky“,

Visconti ho pohrdavo definoval ako „neo-abstrakcionizmus“ a Fellini bol považovaný za zradcu neorealizmu. Podľa autora knihy predstavujú v 50. rokoch Felliniho filmy ako celok „loučení se starou provinční Itálií varetního divadla, fotorománů, potulných kejklřů, všemožných šejdřů a prostitutek“. Toto neorealizmom ovplyvnené desaťročie vo Felliniho tvorbe uzatvára ďalšia slávna snímka *Cabiriine noci* (1957), ktorej titulná hrdinka už nie je tá detský hravá a nevinná dievčinka s klaunovským výzorom ako Gelsomina, ale človek hlboko ponorený do bahna spoločnosti, ktorému sa však napriek ťažkostiam a pádom podarí pozbierať sily a nájsť cestu k životu. A práve Gelsomina a Cabiria sa stali najvýznamnejšími postavami v kariére herečky Giulietty Masinovej, od roku 1943 vydatej za Felliniho, ktorý ju privedol k filmu, aby neskôr sám najlepšie dokázal využiť jej chaplinovský dar rozosmiať cez slzy. Ako inšpirujúca múza viacerých Felliniho diel hrala v siedmich filmoch svojho manžela, s ktorým ju spjal celoživotný vzťah, a svojím smutným úsmevom a tvárou trpiacej Madony sa stala ideálnou predstaviteľkou stelesnenia absolútneho dobra.

V roku 1960 celé Taliansko vášnivo diskutovalo o Felliniho *Sladkom živote*, v ktorom režisér majstrovsky zachytáva pustý a bezcieľný život rímskej spoločenskej smotánky a zároveň kritizuje skomercializovanie viery. Od tohto škandalózne prijatého filmu, proti ktorému protestuje aristokracia i cirkev, možno o Fellinim hovoriť ako o jednom z kľúčových predstaviteľov filmovej moderny 60. rokov, ktorý zaujíma vo svetovej kinematografii zásadné postavenie. V členitom príbehu režisér odmietol pravidlá a kánony tradičnej dramaturgie a svoje rozhodnutie zrušiť naratívne spoje medzi jednotlivými epizódami *La dolce vita* komentuje: „Musíme udělat takovou pí-cassovskou sochu, celou ji rozbit a pak ji zase poskládat, jak se nám zachce.“ Fellini čoraz silnejšie chápe film autorsky – ako osobné vyjadrenie. V rozpore s filozofiou neorealizmu nemá podľa neho film kopírovať skutočnosť, ale ju znovu vytvárať.

V tomto období sa Fellini zoznami s psychológom Ernstom Bernhardom, ku ktorému začne chodiť na analýzy a ktorý ho privedie k čítaniu textov Carla Gustava Junga. „Pod Bernhardovým vedením se pak naučí pojímat to, co přesahuje hranice vědomí, jako psychologický aspekt, nepokládat nevědomí za hrozbu. Pochopí, že je nutné uvědomovat si, že existuje cosi mimo každodenní vnímání skutečnosti a že právě to může rozšiřovat obzor a dodávat podněty,“ píše Kezich. Od stretnutia s Bernhardom sa Fellini utvrdzuje v presvedčení, že stavu snenia, pri ktorom sa vytvárajú fantazmagorické vidiny, treba venovať väčšiu pozornosť než dennej aktivite. Znamenatá to rozhodujúci obrat vo felliniovskej tvorbe, ktorá prekonáva optiku i učenie neorealizmu a od začiatku 60. rokov smeruje stále viac k snovosti na úkor skutočnosti. Fellini nakrúca azda najslávnejšiu filmovú spoveď v dejinách kinematografie *8 1/2* (1963), fascinujúcu snímku popretkávanú snami, vidinami a spomienkami na detstvo, v ktorej vystavil nemilosrdnej irónii dôverne známy svet filmu. „Vložil do hry celé své svědomí, všechna nepřiznaná tajemství a také drama filmu, který chce natočit, ustavičnou obavu z tvůrčí neschopnosti, velký karneval všeho filmového umění,“ hodnotí Felliniho majstrovské sebaironické dielo so silne autobiografickými motívmi Kezich. V *Sladkom živote* a *8 1/2* sa po Giuliette Masinovej druhou Felliniho herečkou stálicou – akýmsi režisérovým filmovým „ja“ – stáva Marcello Mastroianni, talentovaný herec, v ktorom Fellini vyušil a objavil novú dimenziu ľudskosti a zároveň v ňom našiel nielen dokonalého predstaviteľa svojich kľúčových diel (Mastroianni hral v šiestich Felliniho filmoch), ale i blízkeho priateľa,

ktorého prostredníctvom mohol vyjadriť svoj pohľad na svet, ako i traumy vlastnej existencie a tvorby.

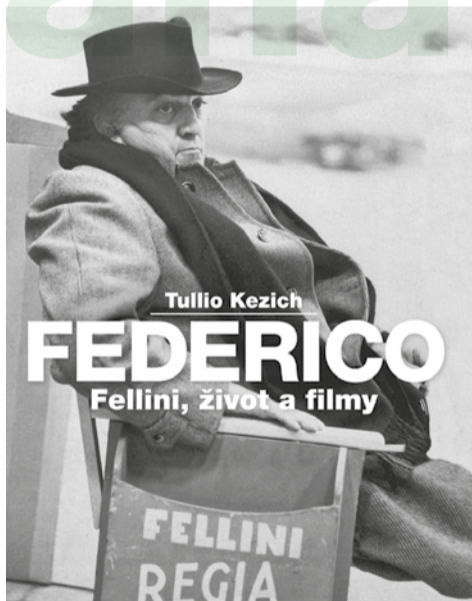
Samostatnú kapitolu venuje autor knihy strastiplnému a napokon zrušenému projektu niekoľko rokov pripravovaného filmu *Cesta G. Mastorna*, na scenári ktorého Fellini spolupracoval so spisovateľom Dinom Buzzatim. Hoci film nikdy nevznikol, o význame, ktorý mu režisér pripisoval, svedčia jeho vlastné slová: „Jako zbytek potopené lodi byl *Mastorna* zdrojem inspirace pro všechny mé následující filmy.“ Tým sa Tullio Kezich v ďalších kapitolách knihy chronologicky venuje. Úspešné obdobie 60. rokov vo Felliniho tvorbe uzatvára Kezichom vysoko hodnotený osobitý tvorivý prepis románu antického básnika Petronia *Satiricon* (1969), ktorý je priam halucinogénnym dokumentom o dekadentnom „sladkom živote“ neronovského Ríma, ale i Felliniho majstrovskou alegóriou súdobej spoločnosti búrlivých „sweet sixties“.

Prvú polovicu 70. rokov charakterizuje podľa Kezicha vo Felliniho tvorbe režisérove jedinečné úsilie stvárniť minulosť a prítomnosť v troch etapách a rôznych podobách, ktoré predstavujú filmy *Klauni* (1970), Felliniho nostalgická reportáž o živote v cirkuse, *Roma* (1972), kde režisér s veľkou dávkou fantázie a poézie evokoval históriu a súčasnosť „večného mesta“, a *Amarcord* (1973), Felliniho spomienky na detstvo a mladosť v rodnom Rimini v čase nástupu fašizmu. Z režisérovej nasledujúcej tvorby pripomeňme aspoň snímky *Skúška orchestra* (1978), Felliniho najpolitickjší film, ktorý je spoločenskou alegóriou mechanizmu moci i meditáciou o možnostiach slobodného tvorivého vyjadrenia, *A loď pláva* (1983), operne štylizovanú víziu zániku groteskného sveta v predvečer vypuknutia prvej svetovej vojny, v ktorej prenikajú do Felliniho tvorby postmodernistické tendencie, a *Ginger a Fred* (1985), ironický pohľad do zákulisia televízneho vysielania ovládaného reklamou, v ktorom už nikto nemá vlastnú tvár. Podobne ako Felliniho slávne autorské snímky *Sladký život*, *8 1/2* či *Roma*, i túto trojicu filmov možno dnes označiť za vizionárske diela geniálneho tvorca, ktoré zachytávajú rastúci zmätok spoločnosti, predchádzajú jej premeny a predvídajú, kam bude smerovať jej vývoj.

Tulliovi Kezichovi sa podarilo napísať pútavé životopisné dielo, ktoré zachytáva politickú klímu Talianska povojnového obdobia s pozostatkami fašizmu, s vplyvom katolicizmu i s omylmi marxistického myslenia, a zasadiť do nej postavu, natoľko sa odlišujúcu od priemeru, že mnohých dráždila. Z jeho knihy, ktorá prináša cenné svedectvo Felliniho súputníka o tajuplnej životnej ceste svojho priateľa, cítiť porozumenie, náklonnosť i úctu k Fellinimu ako človeku, ale najmä umelcovi, s ktorým akoby skončila a odišla aj jedna veľká éra európskeho autorského filmu, reprezentovaná okrem neho tvorcami ako Bergman, Buñuel, Antonioni či Tarkovskij.

Ernst Hemingway povedal raz niečo v tomto zmysle: „Keď sa ti uprostred cesty pokazí auto, ber to ako dobrý ťah súpera v šachu.“ Podobne na mňa vždy pôsobili aj filmy Federica Felliniho, plné vášni a priválov energie, tvorivého experimentátorstva i melancholickej nostalgie, autorovej vitality, humoru a fantázie, nespútananej imaginácie veľkého filmového básnika, ktorý sa vo svojej tvorbe snaží odhaľovať pretváрку, farizejstvo i predajnosť súčasného usporiadania ľudskej spoločnosti a zároveň divákovi kľásť podstatné otázky o existencii človeka a zmysle jeho života.

—  
PETER GAVALIER



# Epitaf filmu noir

„Vrelo vám odporúčam filmy básnikov.“  
François Truffaut

Zdá sa, že je jednoduchšie vyznačiť obdobie, v ktorom sa objavovali tzv. *filmy noir*, než tento termín jednoznačne zafinovať a vymedziť jeho hranice. Nech už považujú autori venujúci sa danej problematike *film noir* za čokoľvek (žáner, štylistickú a/alebo tematickú tendenciu, obdobie dejín kinematografie, kultúrny fenomén...), väčšinou sa zhodnú na tom, že klasická éra *filmu noir* trvala približne od začiatku 40. rokov do polovice nasledujúcej dekády. V tomto intervale teda došlo k zrodu, vývoju a v istom zmysle aj k smrti *filmu noir*.<sup>1</sup> Približne v tomto zmysle môže potom Paul Schrader hovoriť o filme Orsona Wellesa *Dotyk zla* (1958) ako o „epitafe *filmu noir*“.<sup>2</sup> *Dotyk zla* mal byť Wellesovým návratom do Hollywoodu, no nestalo sa tak. Welles sa k réžii filmu (mimochodom adaptácii románu *Badge of Evil* Whita Mastersona, ktorý Welles údajne pred nakrúcaním nečítal) dostal na popud Charltona Hestona. Pôvodne štúdio oslovilo Wellesa s ponukou zahrať si vo filme. Keď súhlasil, snažili sa získať Hestona aj vďaka Wellesovej účasti. Heston sa teda spýtal, prečo mu nedajú možnosť film aj režimovať. Opäť teda kontaktovali Wellesa a dovolili mu aj prepísať pôvodný scenár. Film sleduje viacero vzájomne sa prelínajúcich dejových línií. Mexický policajt Mike Vargas (Heston) si má užívať svadobnú cestu so svojou ženou Susie (Janet Leigh – dva roky po *Dotyku zla* ju čakalo Hitchcockovo *Psycho*). Ich idyla je však narušená hneď v prvom zábere: pri prechode cez mexicko-americkú hranicu sa stanú svedkami výbuchu automobilu a Mike sa zaangažuje na vyšetrovaní. To vedie lokálna policajná „hviezda“ Hank Quinlan (sám Welles). V priebehu rozprávania sa Mike a Susie vzájomne čoraz viac vzdávajú: Mike vyšetroje prípad obchodu s drogami a členovia rodiny Grandiovcov podnikajú výpady proti Susie v snahe zastrašiť ju aj Mika. Situácia vrcholí vo chvíli, keď sa Susie ukrýva v moteli na americkej strane. Do jej izby vniknú mladí násilníci (motel patrí Grandiovcovi) a všetko nasvedčuje tomu, že ju chcú nadrogovať a hromadne znásilniť... Medzitým Vargas odhaľuje Quinlanove svojské vyšetrovacie metódy a jeho vôľu nadradovať jeho vlastný zmysel pre spravodlivosť zákonom. Vznik *Dotyku zla* sprevádzali ťažkosti. Štúdio bolo nespokojné s výsledkom a zbavilo Wellesa možnosti dohliadať nad finálnym zostrihom. V záujme zvýšiť komerčný potenciál filmu sa dokonca dokrúcali nové scény (už však nie pod Wellesovým režijným vedením). Keď Welles videl zostrih štúdia, napísal 58-stranový dokument (tzv. memo), kde opisuje zmeny, ktoré majú byť zanesené do filmu, aby sa blížil jeho vízi. Niektoré jeho návrhy boli akceptované a boli súčasťou 96-minútového verzie filmu pri premiére v roku 1958. V roku 1998 sa k filmu vrátili producent Rick Schmidlin, strihač Walter Murch (okrem iného spolupracovník Francisa Forda Coppola na filmoch ako *Rozhovor* (*The Conversation*, 1974) či *Apokalypsa* (*Apocalypse Now*,

1979)) a kritik Jonathan Rosenbaum. Ich zásluhou vznikla 111-minútová „rekonštruovaná verzia“, ktorá sa usiluje pridržiavať sa Wellesovho mema. Okrem týchto dvoch verzií existuje ešte tzv. „preview“ verzia (objavená začiatkom 70. rokov). Do dnešného dňa prebiehajú debaty, či je možné o niektovej z existujúcich verzií s istotou hovoriť ako o „definitívnej“.<sup>3</sup> Kritické prijatie *Dotyku zla* v USA bolo zmiešané, niektoré periodiká sa ani len neunúvali film recenzovať. Celkom iná situácia panovala v Európe, najmä vo Francúzsku. François Truffaut bol filmom nadšený, Welles bol pre neho básnikom filmu. Politika *auteurov* zažívala svoj vrchol: „*Mohli by ste odstrániť meno Orsona Wellesa z titulkov a nebude v tom žiadny rozdiel, pretože od prvého záberu, začínajúceho spolu s titulkami, je jasné, že za kamerou je Občan Kane*.“<sup>4</sup> Truffaut spolu s Godardom dokonca udelili filmu v rámci svetovej výstavy EXPO 58 v Bruseli ceny za najlepší film a za najlepší herecký výkon (obe Wellesovi). Vari nie je náhoda, že sa tak stalo tesne predtým, než sa obaja pustili do svojského spracúvania odkazu *filmu noir* vo svojich vlastných filmoch. *Dotyk zla* tak na jednej strane uzatvára klasické obdobie *filmu noir* a je, Schraderovými slovami, jeho „epitafom“, na druhej strane v istom zmysle predznamenal jeho opätovné vynorenie vo Francúzsku na prelome 50. a 60. rokov. Tamojšej Novej vlne (a mnohým ďalším, teritoriálne roztrúseným epigónom) poskytol vskutku bohatý a fascinujúci študijný materiál...

—  
MM

- 1 Na počiatku stojí podľa viacerých autorov *Maltézsky sokol* (*The Maltese Falcon*, r. John Huston, 1941), s koncom je to už trochu nejednoznačnejšie. Istou kulmináciou a vyhronením filmu noir však je nepochybne *Bozkaj ma až na smrť* (*Kiss Me Deadly*, r. Robert Aldrich, 1955).
- 2 SCHRADER, Paul: Notes on Film Noir. IN: SILVER, Alain - URSINI, James (eds.): *Film Noir Reader*. New York : Limelight Editions, 1996. s. 53 - 63.
- 3 Spoločnosť Eureka Entertainment vydala v roku 2011 v rámci svojej série *The Masters of Cinema* exkluzívnu dvojdiskovú blu-ray edíciu filmu. Na dvoch nosičoch sú zahrnuté všetky tri spomínané verzie filmu, dve z nich (rekonštruovaná a kinoverzia) vo dvoch formátoch: 1,37:1 a 1,85:1 a v HD-transfere. V booklete sa píše, že zhoda neexistuje ani pri formáte.
- 4 TRUFFAUT, François: *Dotyk zla*. (Pôvodne vyšlo v Arts - 4. jún 1958; anglický preklad IN: TRUFFAUT, François: *The Films in My Life*. New York : Simon & Schuster, Inc., 1978, s. 288 - 291. Recenzia je aj súčasťou bookletu blu-ray edície filmu. Jednou zo zásadnejších zmien „rekonštruovanej verzie“ oproti kinoverzii (o ktorej zjavne písal Truffaut) je, že titulky nie sú súčasťou (právo) ospevovaného úvodného záberu.

## O MÄKČEŇ

„Film je rozkolísanosť medzi večnosťou a večnosťou, ktoré se liší jen háčkem jednoho ptáka, o jehož hlas právě jde.“

Ultimum Refugium

r. Ondřej Vavrečka, Česká republika 2011

Na začiatku bolo slovo, a to slovo bolo koniec. Je to práve koniec, ktorý zoširoka rámcuje absolventský film *Ultimum Refugium* mladého českého filmára, režiséra, dokumentaristu, kameramana a strihača v jednej osobe Ondřeja Vavrečku.

*Ultimum Refugium* (z lat. posledné útočisko) je po filme *Počátek a lev* v poradí druhým filmom plánovaného triptychu autora, ktorý si v ére digitálnych technológií za svoj pracovný nástroj zvolil 16 mm kameru. Tak ako v prvom filme *Počátek a lev* nie je začiatok témou jedinou, tak ani koncom sa vonkoncom nevyčerpávajú tematizované oblasti odvážneho 138-minútového opusu, vďaka ktorému sa spolu s tvorcom vydávame na cestu krížom-krážom cez skutočnú, no najmä myšlienkovú mapu na miesta a k udalostiam odohrávajúcim sa v časovom rozpätí zhruba dvoch rokov a prerozprávaným pre autora špecifickým štýlom.

Tento rozkošatený a mnohovrstevný film je bohatý na témy, ale aj obrazy („masopust“ v Sázave, Sv. Prokop, jeleň, vysoká politika, dinosaurus, babička, Gog a Magog, elektronické cigarety, piráti, cukor, Aurora, more, albíni, štátny pohreb v Poľsku a mnohé iné), zdanlivo nezmyselne zlátané dokopy, avšak prepojené medzi sebou pavúcou niťou.

Sledujeme autora a jeho kameru na ceste z Prahy do Sázavy, Bratislavy, Maroka, Egypta, Varšavy a Krakova, cez české obce a mestá Břeclav, Čejč, Dačice, Hřensko a i., Petrohrad, Belehrad, Koper až do Prahy, pričom divák je počas cesty nútený rozpletať pavučinu myšlienok, výpovedí či reminiscencií pomocou asociácií alebo ozveny kľúčových slov či obrazov (voda, červená, jeleň a i.) a skladať úlomky do celku.

*Ultimum Refugium* ako obrazový „denník“ – ako žáner nazýva sám autor – sa náročky vyhyba lineárnemu filmovému rozprávaniu a pracuje metódou asociatívnej montáže, pomocou ktorej sa vytvára svojská časopriestorová skutočnosť približujúca sa k realite našej pamäti viac než kronikári zháňajúci fakty a historiografi typu Josef Dobrovodský. Spojitosti metaforické, metonymické, či kalambúrové nás navádzajú lepšie sa prizerať filmovej skutočnosti (a okolitému svetu), hľadať v nej analógie, paralelizmy a vnútornú logiku. Obrazy klamlivo vzdialené prítomnosti (koniec slovanského písomníctva v Sázave, koniec politických špičiek v Poľsku) sa striedajú s obrazmi vysoko aktuálnymi (pokrok, hospodárska kríza, koniec zastupiteľskej demokracie, koniec analogového filmu) a nútia nás kľásť si otázky širšieho záberu: Čo je koniec? Je to smrť? Ako ďalej byť?

Mihavá a živá kamera a pestrý súbor rôznych filmárskych techník (dokumentárne zábery, rozhovory, reklamná vsuvka, animované pasáže, godardovské textové vložky, hudobná zložka a zvukové odkazy a i.) posúvajú dej vpred a vžad nezávisle od ozajstného plynutia času, no spoza filmu sa škerí filmár-manipulátor, presúvajúci hranicu (ak vôbec je) medzi vysokým a nízkym, sakrálnym a profánnym, racionálnym a iracionálnym.

### Ako s pátosom?

Podľa slov autora je film „rozkolísanosť medzi večnosťou a večnosťou, ktoré se liší jen háčkem jednoho ptáka, o jehož hlas právě jde.“ Medzi fyzickým (večnosť) a metafyzickým (večnosť) leží teda pramalá hranica. Vo večnosti sa nachádza večnosť: opilec recituje Horácia, jedia sa šproty, umiera babička. Tak ako ďalej byť? Ale to nás už z veže ťaživého pátosu dolu volá žmurkajúci klaun a ukazuje rôzne triky s tušeným šibalským úsmevom. Na demonštrácii za lepšie pracovné podmienky sa na nás usmieva gašparko, pri strhanej tvári babičky objavujeme v sekretári malú ZOO, no rozhovor o konci slovanského písomníctva sa pozerá drevený vtáčik s kolieskami namiesto nožičiek, babička sa v nemocnici naučí písať.

Ako teda ďalej byť, keď končí sa film? Veď na sklonku analogového filmu sa práca so 16mm kamerou pociťuje ako anachronizmus. Pred jeho koncom nám však autor ešte dopraje posledné okamihy dotyku s fyzickým, nedokonalým a kazovým (v istý moment kamera mrzne a ďalší zase vypadáva skrutka). Dopraje nám posledné okamihy zručnosti a pootvorí nám dvierka do majstrovej dielne (opraváraň a pohľad do zrkadla). Tvárou je otočený k minulosti, no budúcnosť, ku ktorej je chrptom, ho násilne ťahá k sebe.

Laureát Nobelovej ceny Gao Xingjian nás napriek tomu uisťuje, že žiadny koniec nie je, iba sa prehlbuje úzkosť z prítomnosti. A film vznikol práve preto. Preto, lebo nevieme. Nevie ani autor, nevie ani divák, neviem ani ja.

*Ultimum Refugium* ako aj život sa stáva akýmsi film à clef, kde sa diváci snažia nájsť mäččeň. Mäččeň je však prchavá potvora a aby ho našli, musia sa dostať na začiatok. Lebo koniec je začiatok.

—  
KRISTÍNA KARABOVÁ

(nefilmová kritička, prekladateľka a pedagogička)



## ARS ALCHEMICA

Film sa na začiatku 20. storočia postupne emancipoval ako nové, siedme umenie. Takmer celé storočie predtým, od tridsiatych rokov 19. storočia, sa však najprv musel konštituovať v neustálej interakcii s inými vznikajúcimi či rozvíjajúcimi sa médiami. Aby sa dalo hovoriť o filmovom diele, musela sa najprv materiálne ustátiť forma jeho záznamu – čo súviselo so skúšaním rôznych materiálov (pružnosť, trvácnosť), tvarom/veľkosťou, skúšaním fotocitlivej emulzie či nevyhnutnosťou perforácie. Nehovoriac o tom, že s utváraním filmového pásu ako formy záznamu súviselo aj objavovanie možností jeho krokového posunu, a teda tiež nevyhnutnej perforácie. Pre konštituovanie filmového média sa tak stal kľúčový dokonca aj vynález šijacieho stroja (1846), ktorého krokovým mechanizmom sa Lumièrovi inšpirovali aj pri svojom kinematografe. Samostatnou kapitolou dejín filmu bolo v ranom období – pre krehkosť a horľavosť nitrátového materiálu – jeho neustále vstávanie z popola (podľa Scorseseho filmovej nadácie je viac ako 90 % amerických filmov pred rokom 1929 strategických). Horenie povzbudzovalo nielen nakrúcanie, ale aj uchovávanie, pričom otváralo možnosti ďalšej recyklácie už nakrúteného materiálu. Najpôsobivejšie scény až kinofilného fetišizmu nájdeme v *Kufri snov* (1953) Luigiho Comenciniho. Hlavná postava, bývalý herec nemej éry Ettore Omeri tam zachraňuje fragmenty vyradených filmových kópií, tajne vniká do manufaktúry, kde sa filmové pásy ako špagety „varia“ vo veľkých kadiach a zbavujú emulzie, aby boli priehľadné a znova použiteľné – v poslednej chvíli pred očistným kúpeľom zachraňuje v kufri prevládajúce filmy, aby ich mohol znovu premietnuť novým divákom. Dejiny filmu, každej zachovanej kópie, sú tak nevyhnutne aj dejinami jeho materiality, meniacej sa fyzickej kondície a zároveň krásy zániku postupným opotrebovaním. Aj preto si film svoju materialnosť neustále uvedomoval a postupne ju ako emancipované umenie skúšal aj reflektovať.

Manuálnu „postprodukcii“ jednotlivých filmov – išlo najmä o kolorovanie filmového pásu, ktoré z neho v istom zmysle robilo jedinečný artefakt – registrujeme už od Edisonovej tvorby pre kinetoskopy z konca 19. storočia. Z tohto prvotného, česky ideálne povedané „rukodélného“, potenciálu sa nevyhnutne rozvinula celá ďalšia línia najmä experimentálnej filmovej tvorby, ktorá nepozná klasické filmové nakrúcanie, ale iba prácu so samotným (priehľadným i čiernym) filmovým pásom. Tieto diela sú známe ako *cameraless*, teda filmy urobené bez použitia kamery, prípadne ako *hand made* alebo *direct* filmy, kde – slovami Martina Čiháka – autor „obcuje priamo s filmovou materiálou“. Techniky obcovania môžu byť rôzne – naturelom mechanické, chemické či biologické: od maľby, kreslenia, vlepovania iných materiálov, škrabania, rezania, vŕtania, šitia, brúse-

nia po pálenie, leptanie či rôzne procesy „prírodnej“ dekompozície. Cieľom je abstraktný pohyblivý obraz; v prípade, že tvorca zasahuje do emulzie nájdeného (už nakrúteného) materiálu, ide zase o významovú hru prelínania pôvodného obrazu a nového abstraktného/grafického gesta. Výtvarne i alchymisticky sa môže zameriavať na plochu políčka alebo môže postupovať ľubovoľne po dĺžke pásu. „Vytvorený obraz je pak promítnut projektorem na plátno, což znamená, že je ve výsledku řádově desetisíckrát zvětšen! Z každého tahu štětcem, každého škrábnutí do emulze,“ hovorí Čihák, „pak vyvstanou tvary či struktury ve svých detailech neočekávané a předem nev kalkulatelné.“

Maľbu na film ako princíp tvorby realizovali už okolo roku 1910 talianski futuristi – bratia Arnaldo a Bruno Corradini. Ako maliari sa pokúšali vytvoriť formu čistej vizuálnej abstrakcie založenej na hudobných princípoch (ich pokusy o „farebnú hudbu“ sa však nezachovali). Od tridsiatych rokov sa za objaviteľa *hand-made* filmu považuje pôvodom Novozélandčan Len Lye<sup>1</sup>, ktorý sa postupne, spolu s Normanom McLarenom (pôvodom Škótom), stali jeho hlavnými predstaviteľmi (začínali v Británii, Lye neskôr pokračoval v USA, McLaren v Kanade). Práve u Lyea nie je dôležitá len technika priameho nanášania farieb na filmový pás prípadne rytie alebo škrabanie do emulzie, ale najmä fakt, že ignoruje jeho členenie na filmové políčka ako základné jednotky filmu. Nanáša farbu naprieč, bez obmedzení. Dejiskom sa stáva plynu- lo bežiaci pás... Výsledkom je informálna animácia – od roku 1935 takto vytvoril priekopnícke informálne filmy, ako *A Colour Box*, *Trade Tattoo*, *Kaleidoscope* alebo *Colour Flight*. (Treba tiež dodať, že ide o reklamné filmy, na konci doplnené požadovaným sloganom; prvé dva urobil pre britský General Post Office Film Unit pod vedením dokumentaristu Johna Griersona.) Na americkej pôde by sa dalo viac venovať tvorbe plodného McLarena i u nás menej známeho Harryho Smitha (unikátny koncept „batikovaného“ filmu), či vybraným „herbárovým“ filmom Stana Brakhagea (vo filme *Mothlight* nalepuje na pás krídla hmyzu i listy rastlín). Z hľadiska radikality tvorivého prístupu k filmovej materii sa však vrcholom nielen v kontexte európskeho experimentálneho filmu stala tvorba nemeckej skupiny Schmelzdahin (angl. *melt away*; od slovesa miznúť, rozložiť sa, tiež narážka na alchymistické koncepty premeny hmoty). Skupina vznikla v Bonne roku 1979 a tvorili ju traja filmári: najznámejší z nich Jürgen Reble, Jochen Lempert a Jochen Müller. Kým sa v roku 1989 „rozpustili“, stihli nakrútiť do 20 krátkych filmov. Skupina rozvinula jedinečné spôsoby transformácie nájdeného filmového materiálu, techniky ničenia, rozkladu či rozpúšťania filmových obrazov. Využívali bakteriálnu,

plesňovú a hubovú dekompozíciu, narúšanie emulzie chemikáliami (chlórom), atmosférickú koróziu filmu (vystavenie zmenám počasia – rozvešanie pásov na stromy a ponechanie niekoľko mesiacov na slnku, v daždi a vetre /strata farieb, póry v emulzii, sadanie prachu/). Prírodu dopĺňali neštandardné spôsoby vyvolávania, ručné zásahy do pásu (de-ravenie, prešívanie, vyrezávanie, šmir-gľovanie), tepelné deformovanie filmu teplom z projekčnej žiarovky.

Jedným z najznámejších príkladov bakteriálnej dekompozície sa stal film *Stadt in Flammen* (1984). Pôvodne išlo o nájdenú 8 mm farebnú kópiu rovnomeného katastrofického B-filmu. Fragment zakopali u Rebleho na niekoľko mesiacov na záhrade, neskôr „uložili“ v jazierku a nechali na neho pôsobiť baktérie a mikróby. Tie postupne rozrušili, premieňali farby i emulziu. Vybrané časti filmu prekopirovali (prefilmovaním o stenu), pritom bola emulzia ďalej ničená teplom žiarovky... Figúry, všetko zobrazené vymizlo alebo sa deformovalo. Omnoho dôležitejšie však bolo zviditeľnenie miznutia, rozkladu ako časového procesu... Oproti *hand-made* filmom Lena Lyea tu nastáva ďalší zásadný posun. Nešlo tu už o finálny pohyblivý výtvarný obraz, pre Schmelzdahin je cieľom sám proces tvorby. Ich experimenty tiež dosahujú fascinujúcu vizuálnu stránku obrazov, ale primárne im ide meniacu sa filmovú materiu. „Chceli sme len odhaliť najkrajnejšie medze, kedy je ešte vôbec možné filmový pás premietnuť.“ Kľúčom je tu, na rozdiel od akejkolvek filmovej tvorby, moment ukončenia, zastavenia procesu premeny – jeden z výrazových prostriedkov tejto materiálovej *očistnej* operácie (kedy vyloviť film z rybníka, stiahnuť zo stromu?). „Základnou myšlienkou je, že film sa nedá fixovať,“ dodáva alchymista Reble, „že film je niečo, čo je vždy v stave plynutia a permanentnej premeny.“<sup>2</sup>

—  
MARTIN KAŇUCH

**PS:** Jediným známym príkladom slovenského *hand-made* filmu, no o to zaujímavejším, sú zachované fragmenty kreslenia na pás od Viktora Kubala *Tank ide cez prekážky a Štart lietadla*. Obe sa datujú do roku 1934. Kubal sa narodil v roku 1923.

<sup>1</sup> Film Lena Lyea, *Rainbow Dance* (1935, 4') nájdete na DVD Druhý rez experimentom v Kinečku č. 8 (KINEČKO tancuje).

<sup>2</sup> Jürgen Reble, *Chemistry and the Alchemy of Colour*. In: *Millenium Film Journal* 1997 (Fall), č. 30 – 31; cit. podľa: <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ30%2C31/JRebleChemistry.html> (25. 5. 2012). Viac o skupine Schmelzdahin pozri aj v článku Martin Čihák, *Sklížený film*. In: *Kino-Ikon*, 2005, č. 1.

## POSLEDNÁ NOC CLINTA MANSELLA

Clint Mansell - „Last night“

Vyšiel na značke Milan records 27. 3. 2012  
Dostupný napríklad na: [www.amazon.com](http://www.amazon.com)

Líder a gitarista anglickej alternatívnej skupiny *Pop Will Eat Itself* Clint Mansell sa k skladaniu filmovej hudby dostal v roku 1998. Zoskupenie, ktoré miešalo prvky techna, hip-hopu a rocku sa prvý raz rozpadlo a spevák Mansell získal ponuku od (vtedy neznámeho) debutujúceho režiséra Darrena Aronofského. „Pôvodná myšlienka bola, aby som (pre triler *Pi*) zložil iba hlavnú melódiu, zvyšok mali tvoriť existujúce elektronické sklady,“ vyjadril sa Mansell. Nadšenie z jeho hudobných nápadov mu však otvorilo dvere možností a kultový soundtrack k filmu *Rekviem za sen* mu priniesol celosvetové uznanie. Znepokojivý hlavný motív s názvom *Lux Aeterna* bol mnohonásobne použitý v reklamách pre iné filmy (*Pán prsteňov*, *Zathura*, *Da Vinciho Kód*, *Sunshine*) a pre rôzne športové podujatia.

Mansellovu spoluprácu s režisérom Aronofským mnohí prirovnávajú k interakcii medzi Hitchcockom a jeho dvorným skladateľom Bernardom Herrmanom. Obe dvojice si mimoriadne dávali záležať na vzťahu hudby a psychologickéj atmosféry filmu. Medzi Mansellove najvýznamnejšie diela patrí klaustrofobická hudba k sci-fi *Moon*, ktorú tiež postavil na jednom obmieňajúcom sa motíve. Oblúbil si ho aj Hollywood, jeho meno poznačilo niekoľko polotovarov: *Doom*, *Sahara*, *Wind chill*.

Napriek nadšenej odozve kritiky si Mansell za svoje diela ešte Oscara neodniesol. Komisia ho na ocenenie nominovala dvakrát (prvý raz za prácu na filme *Fontána*), pričom za hudbu k dráme *Čierna labuť ho zo súťaže diskvalifikovala*. Spôsobil to mediálny škandál. „Chcel som vybudovať sprievod na základe Čajkovského základov, pretože to intelektuálne aj umelecky dávalo zmysel,“ obhajoval sa skladateľ po vylúčení z boja o zlatú sošku. Jeho soundtrack až príliš pripomína kompozíciu Labutieho jazera. Mansell odvtedy prijímal ponuky zriedkavo, skladal napríklad pre počítačovú hru *Mass effect 3*.

Manželská dráma *Last night* z roku 2010 sa do slovenskej kinodistribúcie nedostala. Príbeh o pokuse o podaní iránsko-americkéj režisérky Massy Tadjedin sa javí ako priemerná romantická snímka o nevere s hviezdny herckým obsadením (Keira Knightley, Sam Worthington), ktorá Európou preletela bez väčšieho diváckeho záujmu. O to vzácnejší je fakt, že sa hudobný svet po dvoch rokoch dočkal vydania Mansellovho soundtracku k tomuto filmu. Hudobník jeho „release“ oslávil sériou (jeho – ako skladateľa – vôbec prvých) živých vystúpení, kde ho sprevádzalo zoskupenie *Sonus Quartet*.

Na prvé počutie novinka Clint Mansella pripomína sugestívny sprievod Philipa Glassa k dráme *Hodiny*. Už úvodná skladba *First Movement* je tragicky a nežne znejúcou klavírnou slučkou. Citlivé tóny podfarbuje hypnotický rytmus. Ani tu Mansellova hudba nebuje veselo, ladenie albumu je clivé, pochmúrne, aj keď sa miestami objavujú náznaky nádeje. Naopak od jeho známejších diel (napríklad pre Aronofského) *Last night* v sebe neskrýva dusivú temnotu ani ubíjajúcu beznádej. Ide o hudbu, ktorá môže dotvárať bubnovanie dažďa počas letnej búrky alebo padanie vločiek na zasneženú krajinu.

Spomínaná zmena nálady albumu nastane v skladbe *Streets of New York*, kde sa ku klavíru pridávajú sample. Melódia znie klasicky mestsky. Akoby medzi údermi kláves bolo počuť hluk električky a všadeprítomného ľudského zhonu, ktorý zároveň pôsobí príjemne. Nasledujúca *Emotional Connections* sa ešte nesie v harmonickom a láskyplnom duchu s jemným ambientným ruchom v pozadí. *Physical Liason* je najrozmanitejšou skladbou z hľadiska hudobných prvkov. Klavír ustúpi husliam, ktoré sa ozvú na albume prvý raz, elektronické sample sa stupňujú a pripravujú poslucháča na emočný nátlak vo finále.

Záverečná skladba *Final Movement (Not at home)* je jednoznačne najvýraznejšou, počuť tu vokály folkové speváka Petera Brodericka s veľavravným textom. „A keď som doma, nie som doma, držím si palce, aby som ťa nestretol.“ Treba poznamenať, že pieseň *Not at home* existuje aj vo verzii bez Mansellovej hudby, ale iba s ňou dostala dostatočnú hĺbku. Broderickov hlas znie akoby z veľkej diaľky a melancholicky sa stráca v nalievavých klavírných tónoch.

Vypočutie celého albumu trvá takmer polhodinu a pôsobí ako klavírne sólo s jemnými náznakmi iných nástrojov. Genialita Clint Mansella tkvie nepochybne v jednoduchosti a ľahkosti, s akou pristupuje ku skladaniu hudby. Uvedomuje si, že myseľ reaguje intenzívnejšie na menšiu dynamiku inštrumentov než na orchestrálne kolosy.

—  
MAREK HUDEC



# Idú cigáni do neba?

Štáb filmu *Zvonky šťastia*, foto: Lena Kušnieriková

**S Marekom Šulíkom (MŠ) a Janou Bučkou (JB) sa teraz stretávame pomerne často. Inšpirovaní workshopom Ex Oriente sa totiž rozhodli osloviť nás, či by sme im nepomohli s distribúciou ich nového filmu, pretože by to chceli robiť trochu inak, ako je u nás bežné a možno tak trochu po „kinečkovsky“. V nasledujúcom rozhovore sa dočítate nie len o tomto filme, ale aj o spomínanom workshopu Ex Oriente a o tom, že ak ste náhodou začínajúci dokumentaristi, nemali by ste si ho nechať ujsť.**

**EK:** Ako vznikol nápad nakrútiť práve tento film?

**JB:** Marek bol iniciátorom, tak nech začne s rozprávaním on.

**MŠ:** Všetko sa začalo etnomuzikologickým výskumom Jany Belišovej, na ktorom som robil spolu s Janou Bučkovou. Zbierali sme nové rómske piesne a robili videodokumentáciu. Vzniklo z toho DVD a film. Dohromady sme prešli asi 50 osád, čo v nás zanechalo dosť silný sociálny aj emocionálny zážitok a potrebu ďalej sa zaoberať tzv. „rómskym problémom“. Niektoré príbehy, s ktorými sme sa počas tohto projektu stretli, boli naozaj veľmi zaujímavé a zdalo sa nám, že by bola škoda ďalej sa nimi nejakým spôsobom nezaoberať. Začali sme uvažovať o filme s pracovným názvom *Príbehy strachu*. Prvotná otázka, ktorú sme si položili a z ktorej mal vychádzať tento film bola, čo vlastne bráni Rómom vyjsť zo začarovaného kruhu chudoby, nevzdelanosti, rasových predsudkov atď. Podarilo sa nám získať grant na vývoj nového projektu a začali sme chodiť po osadách a rozprávať sa z Rómami. Hľadali sme ľudí, ktorí by boli ochotní zmeniť svoju situáciu a postupne sme selekciou dospeli k štyrom príbehom, ktoré zobrazujú rôzne prístupy, od úplného odovzdania sa osudu a neschopnosti niečo zmeniť až po niekoho, kto absolútne prelomí začarovaný kruh, vykročí a úplne zmení svoju životnú situáciu.

**JB:** Potom sme však prizvali do projektu dramaturga Honzu Gogolu a absolvovali sme tri týždňové fázy workshopu Ex Oriente Film, medzinárodného workshopu autorského dokumentárneho filmu, ktorý podporuje jeho vývoj a financovanie v celom regióne strednej a východnej Európy. Aj Gogola aj Ex Oriente nás presvedčil, že bude lepšie vybrať si jedného hrdinu, namiesto príliš roztriešteného konceptu. A tiež sme si uvedomili, že to, čo sme si vymysleli, teda ľudí, ktorí by vedeli vziať osud do svojich rúk, sú vlastne len naše projekcie, ktoré by dokázali uskutočniť zasa len s našou pomocou. Nakoniec sme si vybrali jednu protagonistku – Marienu, ktorá nás zaujala svojím vyhlásením, že keby ona niekedy dostala do rúk kameru, tak nakrúti naozajstný film o Rómoch.

**MŠ:** Ďalším východiskom bol známy rómsky film, ktorý dlhodobo funguje v kultúrnom povedomí. Zapáčil sa nám nápad urobiť niečo ako rimejk tohto filmu, akési dokumentované divadlo, v ktorom by starý príbeh založený na stereotypnom vnímaní Rómov získal nový obsah v súčasných reáliách. Z tohto sme vychádzali a na vývoj tohto projektu sme aj získali finančnú podporu.

**JB:** Akurát, že sme znovu po čase narazili na problém, že celý tento zložitý projekt s dvoma štábmi, z ktorých jeden mal zachytávať proces tvorby a druhý život v okolitej dedine je opäť viac našim konštruktom než tým, čo by nakrútila Mariena sama za seba.

**MŠ:** Ďalším aspektom bola finančná čiastka, ktorú sme získali na realizáciu a z ktorej by sa takýto veľký film nedal nakrútiť.

**JB:** Dostali sme len štvrtinu žiadaného rozpočtu.

**MŠ:** Na to, aby taký komplikovaný projekt „klapol“, by sme museli s Marienou absolvovať kopu skúšok, odvieť veľký kus práce, čo sme si za týchto finančných podmienok nemohli dovoliť.

**JB:** Tak sme sa v tom nejakoto motkali a snažili sa nájsť východisko, pričom nám do veľkej miery pomáhala aj účasť na workshopu Ex Oriente. Až sme sa dostali do fázy, keď bolo treba na workshop priniesť hotový trailer. Prišli sme za Marienou do osady, kde sa vyskytol aj jej bratranec Roman a išli sme nakrúcať, aj keď sme nevedeli čo. Vyzeralo to dosť beznádejne, keďže počas dvoch hodín nakrúcania neustále iba nariekali nad tým, ako nemajú ani na topánky.

**MŠ:** Začal sa z toho kľuvať taký typický „film o Rómoch“, z čoho sme boli dosť nešťastní.

**JB:** Nakoniec sme si spomenuli, že nám kedysi Mariena rozprávala o idoloch, ktoré majú s bratrancom Romanom – on Darinku Rolincovú a ona Karla Gotta.

**MŠ:** Navrhli sme im, aby si predstavili, že oni sú Karel a Darina a aby sa tak medzi sebou chvíľu rozprávali. Odrazu obidvaja ožili, vhupli do rolí, nadobudli celkom inú energiu a začali sa hrať, začali žiť životy iných ľudí, ktoré boli oslobodené od ich každodenných rómskych problémov. V priamom prenose sme mohli sledovať kontrast nepríjemnej reality a sna, ktorý by chceli žiť a do ktorého sa teraz prevtelili. Na tomto kontraste sme sa to teda rozhodli postaviť celé.

**EK:** Ako pri nakrúcaní ďalej fungovala interaktívna hra s Marienou ako filmárkou, ktorá má nakrútiť „naozajstný film o Rómoch“? Rozvíjali ste ďalej aj tento motív?

**JB:** Áno. Nechali sme im napríklad na mesiac kameru, pretože sme chceli, aby medzičasom zaznamenali civilný život v osade bez našej prítomnosti. Po návrate sme kameru našli v záložni. Keď sme ju získali späť, zistili sme, že okrem nejakej rodinnej oslavy na nej nie je nič nakrútené.

**EK:** *Zvonky šťastia* majú otvorený koniec. Mariena a Roman pošlú svojim idolom rimejk ich hitu. Má mať tento príbeh nejaké pokračovanie v realite? Aké sú vaše očakávania a aké sú očakávania protagonistov filmu?

**MŠ:** Tak oni majú úplne iné predstavy o fungovaní sveta. Oni si naozaj myslia, že ten Karel s Darinou by pokojne niekedy mohli za nimi prísť do osady. A vlastne prečo by nemohli? Aj ja si to v podstate myslím. No ale...

**JB:** Pravdupovediac, ja osobne som veľmi chcela aby sme nakrútili aj samotného Karla s Darinou, posadili ich rovnako ako sedia Mariena s Romanom a aby to bolo súčasťou filmu. Stále sme váhali medzi dvoma základnými riešeniami. Prvým bolo nechať film iba v rovine sna našich protagonistov, čo je svojím spôsobom silnejšie. Na druhej strane nám bolo jasné, že divákov bude zaujímať, čo bolo ďalej. Pokúsili sme sa teda niekoľkokrát kontaktovať Darinu aj Karla, ale ozvala sa len Darina a bez jedného z nich by to nemalo zmysel.

**EK:** A nemalo by z pohľadu tých dvoch Rómov význam už len to, že by mohli ďalších povedzme 30 rokov spomínať, ako si zaspievali so svojimi idolmi?

**MŠ:** To áno, ale nezmenilo by sa nič na ich sociálnej situácii.

**EK:** A čo by teda mohlo zmeniť ich sociálnu situáciu?

**JB:** Jedine pomoc zvonka.

**MŠ:** Od Karla Gotta (smiech).

**EK:** Spomínali ste, že v procese

vývoja projektu zohral pomerne veľkú úlohu workshop Ex Oriente.<sup>1</sup> Ako prebieha tento workshop?

**MŠ:** Ľudia z rôznych európskych krajín prihlásia svoje projekty a organizátori Ex Oriente si z nich následne vyberú podľa rozmanitosti tém, vývoja, samozrejme s ohľadom na kvalitu a tak, aby boli v rámci workshopu zastúpené rôzne krajiny. Od nás sa na Ex Oriente hlási veľmi málo filmárov, čo je veľká škoda, ale zároveň výhoda pre nás. Tí, ktorých vyberú, zaplatia vstupný poplatok. U nás to bolo 1500 eur pre dvojčlenný štáb na celý rok vrátane ubytovania, stravy a perfektného servisu v oblasti odbornej dramaturgicko-filmologickej spätnej väzby. Je to skvelá možnosť obzvlášť pre začínajúcich filmárov, ako sa stretnúť s ľuďmi, ktorí niečo znamenajú v dokumentárnej profesii. Tútori, ktorí nám pomáhali vyvíjať náš projekt boli rôzni, ale všetci boli kapacitami vo svojom odbore, či už to boli strihači, kameramani, producenti alebo režiséri. Každý z nich má za sebou veľké filmy. Prečítajú si tvoj projekt a dokážu s odstupom, z pozície človeka, ktorý nemá kontakt so Slovenskom zhodnotiť, či im daná téma niečo hovorí. Niektorí z nich sú dramaturgickí rutinieri, čo je tiež veľmi prospešné, pretože vedia veľmi presne pomenovať veci, ktoré nefungujú a na ktoré si treba dať pozor. Práve vďaka tomu sme nakoniec prešli takými veľkými zmenami a urobili sme tento film a nie pôvodne plánované nafilmované divadlo, ktoré sa v daných finančných podmienkach nedalo zrealizovať.

**JB:** Nehovoriac o tom, že na Ex Oriente získas užitočné kontakty, ktoré filmu veľmi pomáhajú aj v neskoršej fáze, keď sa dostane na veľké dokumentárne festivaly vo svete.

**MŠ:** Končí sa tým, že odborníci učia, ako hotový film prezentovať pred rôznymi nákupcami z festivalov a televízií. My konkrétne sme bohužiaľ nemali so sebou producenta a tak sme čiastočne prišli o tú časť workshopu, ktorá je venovaná napríklad distribúcii. Mám pocit, že naši producenti túto fázu projektov dosť podceňujú. Získajú nejaké financie z audiovizuálneho fondu na to, aby film dokončili a ten potom ďalej nejakto dožije. Buď si ho ľudia idú pozrieť alebo nie. Nejakto veľmi sa s tým nepracuje. Na Ex Oriente majú producenti možnosť dozvedieť sa, že existujú ešte veľké rezervy v tom, ako môžu so svojím filmom ďalej zaobchádzať a že mimo Slovenska okolo toho existuje celý veľký priemysel.

Pre mňa osobne mal však workshop najväčší prínos v tom, že som týždeň alebo päť dní koncentrovane pracoval len na jednom projekte, nikto ma nerušil a vedel som, že musím priniesť nejaký výstup. Po prvé preto, že som si za to zaplatil a po druhé, že mám k dispozícii takých kvalitných ľudí, s ktorými mám možnosť sa stretávať. Ako príklad môžem uviesť situáciu, keď nám Eric Gandiny predvážal ukážky zo svojej tvorby. Keďže mám zlú pamäť, nepamätal som si, ako sa volá režisér môjho obľúbeného filmu *Surplus*<sup>2</sup> a on nám film zrazu pustil. V tom som si uvedomil, že sa tu rozprávam o svojom projekte s režisérom môjho najobľúbenejšieho filmu. Okrem toho je úžasné po celý čas cítiť, že som medzi ľuďmi, ktorí po prvé ocenili môj nápad, pretože inak by som tam nesedel a po druhé tam nie sú preto, aby mi kládli prekážky, ako je to skoro všade inde, ale preto, aby mi pomohli urobiť čo najlepší film. Náš film prešiel počas tohto workshopu toľkými zmenami, že nakoniec získal cenu Zlatý lievik za najväčší pokrok vo fáze *developmentu*.

**JB:** Na začiatku sme prišli s niečím a na konci sme odišli s niečím úplne iným. (smiech) Ale aby sme to zhrnuli: Každý deň začína prednáškou tútora, potom sa v skupinkách pracuje na jednotlivých projektoch a večer prezentuje tútor svoju prácu, čo je vlastne premietanie nejakého výborného filmu. Tútori nie sú iba režiséri, ale aj strihači, producenti, alebo ľudia, ktorí vyberajú filmy pre festivaly. My sme mali napríklad jedného takého, ktorý bol na nás zlý, lebo nemá rád filmy o Rómoch. (smiech)

**EK:** K tejto téme „filmov o Rómoch“ by som sa rada ešte vrátila. Spomínali ste, že ste sa zľakli keď sa projekt začal črtať ako taký typický „film o Rómoch“. Prečo ste sa teda rozhodli nakrúcať s Rómami a plánujete pri tom zotrvať?

**JB:** Ja som v trocha inej pozícii ako Marek, keďže som bola až dodatočne prizvaná k projektom, ktoré som nevymyslela ja. Rovnako ako v prípade predchádzajúceho filmu. Ako každý dokumentarista, vždy som túžila ísť medzi Rómami a nakrútiť „rómsky film“. Kým by som to nezažila, necítila by som sa „celá“. Čo sa týka konkrétne, tak na nich ma lákalo práve to, že pôjde o úplne iný film o Rómoch, než aké som doteraz videla. Že to bude o Rómoch, ktorí sa nebudú sťažovať a nariekať, ale začnú konať. Na jednej strane sa musím priznať, že čím viac som s tými Rómami prežila, tým viac mám voči nim výhrad, ale na druhej je tá ich izolovanosť voči svetu na niečo aj dobrá. V tom ako žijú len pre súčasný moment, sú naozaj ako deti a len deti sa dokážu tak bezprostredne hrať. A tá hravosť bola práve pre náš film veľkým prínosom.

**MŠ:** Ja som bol naozaj v inej situácii. Veľmi som sa tešil, že môžem ísť s Janou Belišovou do osád na východné Slovensko na výskum, pretože som strávil predtým niekoľko rokov iba strihaním filmov a bol som odizolovaný od sveta. Síce ma to bavilo, ale chýbal mi priamy dotyk s realitou. Ľudia z osád a z nižších sociálnych vrstiev sú pre každého dokumentaristu vzácnym materiálom, pretože sú veľmi otvorení. Dušan Hanák hovorieval, že ľudia, ktorí sú veľmi chudobní alebo aj v inom zmysle nejakým spôsobom na dne, nemajú čo stratiť. Nemajú potrebu niečo skrývať, niečo na teba hrať, jednoducho oklamať ťa. Je to iné, ako keď sa pohybuješ v spoločnosti, ktorá už vie, čo znamenajú médiá, že vďaka nim môžu niečo stratiť, alebo im môže niekto niečo vyčítať.

**JB:** Jednou vetou, sú tí ľudia autentickjší.

**MŠ:** Ono sa to volá sociálny dokument, čo my vlastne robíme. Keby tu u nás žili Eskimáci, tak by sme možno nakrúcali o Eskimákoch. Nejde o to, že sú to Rómovia, ale že sú to ľudia v nejakej krajnej sociálnej situácii. A takáto vyhrotená sociálna situácia je zaujímavá aj preto, že nie je len o ľuďoch, ktorí sa v nej nachádzajú ale aj o stave celej spoločnosti, ktorá sa k nim istým spôsobom chová.

**JB:** Pravdupovediac, ten vzťah s nimi sa stále pohybuje tak trochu na hrane. Na jednej strane prenikneš hlbšie do ich problémov, získaš si ich dôveru, stanete sa priateľmi. Na druhej strane to im nebráni, aby ti odtrhli z auta kľučku.

**MŠ:** Keď sme pri tých nepredvídateľných zmenách, tak ešte na záver spomeniem, ako sme prišli do osady nakrútiť trailer a zistili sme, že Mariena je tehotná. To bol tiež jeden z dôvodov, prečo sa nám zrútil pôvodný plán. Báli sme sa, že Mariena nebude mať toľko síl, aby režírovala náročný divadelný projekt. Nedostatok financií, Marienino tehotenstvo, Ex Oriente, to všetko nás prinútilo vydať sa inou cestou. Pôvodne som sa tešil, že konečne budem robiť film s normálnou produkciou a za normálnych finančných podmienok a nakoniec sme to zase raz museli zvládnuť na kolene. A zistili sme, že sa to dá. Len to koleno nesmie byť príliš veľké.

**JB:** Toto koleno bolo fajn.

**MŠ:** Nakoniec vysvitlo, že akákoľvek prekážka, keď sa k nej správne postavíš, sa môže premeniť na pozitívum.

—

EK

<sup>1</sup> Viac na [www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)

<sup>2</sup> *Surplus: Terrorized Into Being Consumers*. Dokumentárny film, Švédsko, 2003

Marek Šulík s protagonistkou Marienou Mirgovou, foto: Lena Kušnieriková



# Po roku v kúpeľnom parku

Art Film Fest 2012

KINEČKO práve prežíva svoj druhý jún a podobne ako minulý rok, v znamení Art Film Festu. Ten však tento rok oslavuje v Trenčianskych Tepliciach a príslahom Trenčína svoje už 20. narodeniny. Rozhodli sme sa, že pri tejto príležitosti darujeme festivalu, ktorý každoročne vytrvalo navštevujeme či už pracovne alebo len tak divácky a novinársky, špeciálny darček. A čo je najlepšie, môžete sa na ňom podieľať aj vy:

## Pristrihni si s KINEČKOM

Workshop s názvom PRISTRIHNI SI umožní komukoľvek zúčastniť sa na neobyčajnom filmovom diele s názvom Filmtopia, ktoré odpremietame na záver Artfilmu. Stačí prísť do KINEČKO-stánku, vyzdvihnúť si inštrukcie, nájsť svoj kus 35 mm filmového materiálu, a ten si vlastnými rukami pristrihnúť k spoločnému experimentálnemu filmu! Okrem nás nájdete v stánku aj lomofotáky a lomokino. Filmy, ktoré počas festivalu vyfotíte a vytočíte, si budete môcť na záver aj sami vyvolať. (Viac informácií nájdete na [www.kinecko.com](http://www.kinecko.com) a [www.lomography.sk](http://www.lomography.sk))

## Programové sekcie

Okrem pravidelných programových sekcií, s ktorými sa máte možnosť stretávať každý rok, ako sú *Medzinárodná súťaž hraných filmov*, *Európske zákutia*, *Okolo sveta*, *Láska & anarchia*, *Nočná prehliadka* či *Slovenská sezóna*, ponúka Art Film Fest opäť aj sezónne špeciality. Focus: Nový britský film predstaví divákovi novými talentami nabitú filmovú Veľkú Britániu. Česká radosť – dokument špeciál je reprezentatívny výber piatich dlhometrážnych dokumentárnych filmov, ktoré vznikli v roku 2011. Uvedenie toho najvýraznejšieho zo súčasnej českej dokumentárnej tvorby vychádza z unikátneho rovnomeného projektu spoločnej kinodistribúcie vybraných titulov, ktorý minulý rok začala realizovať distribučná spoločnosť Verbasum Imago v spolupráci s Medzinárodným festivalom dokumentárnych filmov v Jihlave. Sekciu koordinuje Martin Kaňuch, ktorý nám povedal oveľa viac o ďalšej sekcii s názvom Pri vychádzaní z kina, ktorá úzko súvisí s témou tohto čísla Kinečka:

## Kiná včerajška

Niekoľko rokov spolu zostavujeme súťaž krátkometrážnych filmov na Art Film Feste, no nevyhýbame sa ani dlhometrážnej tvorbe – či už ide o festivalové novinky alebo archívne lahôdky. Aktuálne sa opäť hovorí o koncoch „analogovej“ kinematografie, pritom digitalizácia filmov a kín či nakrúcanie na fotoaparáty a mobily je len jej nevyhnutnou vývojovou premenou. Nielen na prechod od starého k novému filmovému formátu má upozorniť tematická sekcia na tohtoročnom Art Film Feste zameraná na oslavu kina a s ním spojeného diváckeho zážitku, ktorej zostavovateľom je Martin Kaňuch (MK).

**DV:** Najväčšie filmové podujatie na Slovensku Art Film Fest oslaví tohto roku 20. výročie svojej existencie. Podobu festivalu poznamenali mnohé zmeny – samostatnosť vývoja filmovej kultúry všeobecne, premena produkčného zázemia, personálneho obsadenia či technologického vybavenia. Zdá sa, že ho tento rok zažijeme naposledy v prevažne klasickom „analogovom“ prevedení. Na to všetko odkazuje tematická sekcia Pri odchádzaní z kina. Aké podnety tá viedli k zostaveniu tejto sekcie? **MK:** Koncept sekcie v prvom pláne odkazuje na tradíciu fungovania tohto filmového festivalu ako výnimočného sviatku kina. V ďalších plánoch chce zároveň pripomínať možnosti premeny kina ako zvláštneho kultúrneho priestoru, premeny jeho kinematografickej, technologickej či sociálnej úrovne – v rôznych obdobiach a na rôznych miestach. Odlišné kinematografické kontexty si tak môžeme konfrontovať s vlastnou diváckou skúsenosťou, resp. s pomermi v domácej filmovej kultúre. Podnetom na vznik sekcie sa teda stala nielen oslava okrúhleho výročia, ale aj snaha festivalu urobiť malé retrospektívne a do istej miery aj sebareflexívne gesto, venované aj príbehom jeho kín a jeho divákov. (Kino Prameň v Trenčianskych Tepliciach minulý rok „oslávilo“ 100. výročie vzniku a pri tej príležitosti mesto slávnostne ukončilo jeho doterajšiu prevádzku.)

**DV:** Čo ťa inšpirovalo pri jej pomenovaní?

**MK:** Už názov sekcie zámerne upozorňuje na prvotný, hoci nie jediný inšpiračný zdroj – slávnu rovnomenú esej francúzskeho

filozofa, semiológa a kritika Rolanda Barthesa En sortant du cinéma z roku 1975, v ktorej sa z čisto osobného hľadiska, no zároveň poučený štúdiom psychoanalytických textov, venuje „situácii kina“ – teda zvláštnemu „hypnotickému“ pôsobeniu temnoty kinosály, záhalčivosti či zakuklenosti tela diváka v nej a formovaniu filmového zážitku.<sup>1</sup>

**DV:** V roku 2007 Peter Greenaway na festivale v kórejskom Pusane povedal: „Film je mŕtvy. Zomrel 31. septembra 1983 (september má 30 dní, pozn. D. V.), keď bol vynájdený dialkový ovládač. Film sa teraz musí stať interaktívnym, multi-mediálnym umením.“ Aj napriek tomu, že v tom období ešte digitalizácia filmu nebola tak aktuálna ako dnes, mnohé zo súčasnosti mu dáva za pravdu...

**MK:** Barthes píše o frustrácii z tzv. súkromných projekcií, hovorí o nude sledovania televízie a dá sa len predpokladať, že by veľmi kriticky komentoval aj aktuálny boom domácich kín. Zo všetkého sa stratilo bývalé anonymné, početné zdieľanie filmu ako „festivalu afektov“, kľúčová fascinácia filmom, rodiaca sa len v temnote kinosál. Nástup digitalizácie kín však nemusí všetko čo sa týka sily diváckeho zážitku pokaziť.

**DV:** V dejinách filmu existuje bezpochyby množstvo filmov, ktoré by mohli byť adekvátnou súčasťou tejto retrospektívnej, „archívnej“ sekcie oslavujúcej tradičné kino a zážitok z tradičnej celuloidovej projekcie... Čo všetko by prípadne mohlo byť ešte súčasťou imaginárnej ideálnej prehliadky ako oslavy kina?

**MK:** Program sekcie spája predovšetkým fenomén „filmu o filme“. Ide o žánrovú kategóriu, populárnu od začiatkov kinematografie. Už len z obdobia pred nástupom zvuku by sa do programu hodili mnohé filmy – grotesk Harolda Lloyd, Charlesa Chaplina či Bustera Keatona atď. Najmä Keatonov *Sherlock jr.* (1924) – v ktorom vidíme premietača Friga ako zaspí v premietačnej kabíne, v sne sa rozdvojí, prejde snovým priestorom kinosály, aby vošiel cez plátno do premietaného filmového príbehu – je ideálnym doplnkom každej oslavy kina.

„Filmy o filme“ sa líšia podobami sebareflexie filmu, resp. fungovania kinematografie. Ide o filmy, ktoré odkrývajú vlastné pravidlá fungovania filmovej tvorby, sponchýbujú ich scudzujúcim efektmi (Persona), v inej rovine zrkadlia fungovanie filmárskeho prostredia, sveta autora i štábu (Americká noc, Interview). Mňa najviac zaujímala ďalšia kategória filmov, v ktorej sa, slovami Milana Doineľa (Klepikova) kino a film stávajú objektmi vášne a nostalgie (*Amarcord*, *Spievanie v daždi*).<sup>2</sup> Vrcholom je pre mňa v tomto smere *Splendor* (1989) Ettore Scolu. Okrem toho by sa, v rámci spomínania na *celuloid times* dalo skočiť aj do oblasti experimentálneho filmu a ako predfilmy si pustiť pár hand made filmov od Lena Lyea alebo found footage filmov od Bruce Connera po Gustava Deutscha.

**DV:** Tvoj výber je – kvôli dostupnosti archívnych kópií, ako aj kvôli obmedzeným možnostiam festivalu – zúžený na šesť titulov. Prečo práve týchto šiest filmov?

**MK:** Výber filmov, ktorý uvedieme na 20. Art Film Feste, je venovaný len tým príbehom, v ktorých zohráva kľúčovú rolu priestor kina, jeho diváci, premietač v projekcii alebo, v neposlednom rade, i samotný filmový materiál. Nostalgie kina je určený najmä kolektívny opus *Každému jeho kino*, premietačom zase film *Premietači všetkých krajín, spojte sa!* V záujme pestrosti som chcel ukázať aj kino ako epické napätia vo fikcii (*Sabotáž*), či kino ako miesto politického pôsobenia (*Útek z kina „Sloboda“*). Kino ako rozhodujúci formatívny kultúrny element života človeka najkrajšie vystihujú Bogdanovichovo *Posledné filmové predstavenie* a Tornatoreho *Kino Raj*. Program budú dopĺňať aj tri slovenské krátke „predfilmy“ – animované *Kino* Viktora Kubala, prieskum premietačnej kabíny *Vstup zakázaný!* Milana Černáka, a hlavne celkom čerstvý dokument *Kino Svet* Mareka Janičíka z AU v Banskej Bystrici o konci kina s pohyblivým hľadiskom i plátnom v Očovej i osude jeho premietača, ktorý sa po 40 rokoch práce lúči s premietačou kabínou... Z filmov o láske k filmu a kinu by sa dal vyskladať program celého festivalu. Cieľom je však sekcia ako lahôdka, nie jej vyčerpávajúce podanie témy.

—

DANIEL VADOCKÝ

## Sprievodné podujatia

Nie len v tme kinosály, v kúpeľoch alebo pri víne sa dá na Art Filme tráviť čas. Práve naopak, zdá sa, že tento rok bude pomerne ťažké nájsť si čas na obed.

*Atelier 307* založili v roku 2010 štyri študentky katedry scénografie na Vysoké škole múzických umení v Bratislave. Hana Ciglanová, Veronika Keresztesová, Michaela Mokrú a Gabriela Paschová. Minulý rok sa predstavili na Art Film Feste svojou inštaláciou „Premostenie“, ktorá poukazovala na nezmyselnosť umiestnenia mosta v parku a krátkym ekohappeningom s názvom „Raňajky v trávě“ Tohtoročná inštalácia Ateliereu 307 nadväzuje na myšlienky tej minuloročnej. Kládne si staré otázky ale hľadá nové odpovede. Inštaláciu nie je možné prehliadnuť. Nájdete ju na moste, ktorý nie je most. Atelier 307 nezabudol ani na raňajky, ktoré ponúkne v nedeľu ráno v parku.

*VideoKocka* je umelecká platforma na prezentáciu tvorby, ktorú druhovo zaraďujeme do videoumenia (Time Based Media). Projekt VideoKocka pre Art Film Fest 2012 prezentujú študentov, absolventov, mladých umelcov a umelkyne spojených s prostredím Katedry Intermedií a multimédií VŠVU v Bratislave a Katedry intermedií a digitálnych médií AU v Banskej Bystrici, ktorí pracujú s médiom videa v jeho rôznych verziách. Zámerom tohto projektu je ukázať celú šírku žánrov (od videoperformancie, artvidea, kvázi-dokumentu až k videoklipu) v tvorbe pohyblivého média. Prezentovaní autori: András Cséfalvay, Miroslav Kohút, Tomáš Rafa, Maja Štefančíková, Tomáš Šoltys a Martina Slovákova.

*Fórum 2012* je podujatie zamerané na podporu propagácie, prezentácie, potenciálnej koprodukcii, festivalovej stratégie a predaja slovenských filmov na medzinárodnom trhu. Podujatie tvoria prednášky a *crash kurzy* renomovaných zahraničných odborníkov, pracovné skupiny, individuálne pracovné stretnutia vybraných účastníkov s lektormi a PANEL pripravovaných slovenských hraných filmov. Fórum je určené profesionálnym filmovým producentom, študentom magisterského stupňa a absolventom filmovej produkcie. Vstup na prednášky a panelovú prezentáciu pripravovaných filmov je otvorený odbornej verejnosti, študentom, novinárom a akreditovaným účastníkom festivalu.

*MIDPOINT*<sup>3</sup> je celoročný medzinárodný výukový program, ktorý študentom a mladým filmovým profesionálom ponúka dramaturgiu ich projektov a podporuje scenáristov, režisérov a producentov v tvorivom procese vývoja diela. Program na Slovensku organizuje občianske združenie CHARACTER – Film Development Association v spolupráci s pražskou filmovou školou FAMU. Partnermi projektu sú filmové školy v Bratislave, Lodži, Budapešti, Bukurešti a Berlíne. Počas MFF Art Film Fest prebehne workshop študentského MIDPOINTu (16. – 23. 6. 2012) a zároveň Dramaturgický workshop pre filmových profesionálov (18. – 21. 6. 2012).

Presný program, časy premietaní, prednášok a workshopov hľadajte na [www.artfilmfest.sk](http://www.artfilmfest.sk), [www.character-fda.eu](http://www.character-fda.eu) a [www.midpoint-center.eu](http://www.midpoint-center.eu)

<sup>1</sup> Barthesovu esej si môžete v slovenskom preklade prečítať v časopise Cinepur 2002, č. 20.

<sup>2</sup> Milan Doinel, Film o filmu jako žánr. In: Cinepur 1994, č. 4, s. 24.

<sup>3</sup> Workshopom Midpoint sme sa dopodrobna zaoberali v rozhovore v Kinečku 3/2011 (KINEČKOdáva)

# Piata Anča 2012

medzinárodný festival animovaného filmu  
28. 6 - 1. 7. 2012 Žilina

! Nezhadzujte políčko z filmu Alois Nebel, ktoré ste našli v obálke spolu s Kinečkom! Je to vstupenka na jedno z premietaní Fest Anča v Mestskom divadle Žilina. !

Do piatej Fest Anče zostáva (od vydania nového Kinečka) už iba necelý mesiac. Kto aspoň trochu sleduje vývoj tohto festivalu, všimne si drobné zmeny a vylepšenia, ktoré s každým ďalším ročníkom prichádzajú. Okrem toho má Anča za sebou prvý rok, keď svoje aktivity rozšírila aj mimo festivalu. V Bratislave sa dvakrát konala Animation Karaoke Battle, súťaž v dabovaní animákov, ktorá na samotnom festivale naberá na popularite. Ľudia okolo festivalu očividne vedia čo je dobré (všetko sú to animátori) a dôkazom je opäť lepší a kompaktnejší festival.

## ANČA PREMIETA

Vlajkovou loďou Fest Anče je medzinárodná súťaž, do ktorej opäť prišlo veľa kvalitných filmov. Vybrať tie, čo sa majú uchádzať o hlavnú cenu Anča Award bolo podľa programového riaditeľa Andreja Kolenčíka veľmi ťažké. „Máme najsilnejšiu súťaž v histórii a porote to vyberanie teda vôbec nezavídím. Sú tam filmy, ktoré vyhrali, alebo boli v súťažiach na najprestížnejších festivaloch...“ Filmy, ktoré sa do súťaže nedostali, budú aj tento rok odprezentované vo svetovom výbere. Novinkou oproti predošlým ročníkom je kategória Anča Student Award. Je určená študentským filmom, teda mladým a začínajúcim tvorcom, ktorých chce takto povzbudiť v neľahkom boji so zabehnými profesionálmi. Víťaza tejto kategórie bude vyberať tiež medzinárodná porota. Zachovaná zostala aj súťaž videoklipov, keďže krátky animovaný film a hudba sa stále viac objavujú v tejto spoločnej forme.

Do žilinského multiplexu bude divákov lákať hneď niekoľko celovečerných titulov. Z Poľska dorazí znepokojujúco provokujúci *Jeź Jerzy* – politicky nekorektná satira o ježkovi posadnutom libidom a alkoholom, ktorý musí čeliť konšpirácii proti svojej „dobrej povesti“. A toto premietanie je

pravdepodobne jediná šanca dozvedieť sa, prečo adaptácia kultového undergroundového komiksu znepokojuje inak usporiadanú poľskú spoločnosť. O niečo akčnejší bude *Technotise: Edit a Ja*, cyberpunkové akčné sci-fi, dosť výrazne inšpirované *Akirou*, *Avalonom*, či *Ghost In The Shell*. Slovenskej premiéry sa dočká aj *Star Wars Uncut* (pozri Suterén Kinečka), ktorý je na žiadosť tvorcov premietaný zadarmo. Adaptácia prvého českého komiksového románu *Alois Nebel* zároveň pozýva všetkých, čo by chceli vedieť viac o technológii rotoskopie, na prednášku Nora Držiaka, ktorý mal v tomto projekte na starosti vizuály a postprodukcii. Anča ani tento rok nezabudla na Phila Mulloya a uvedie druhú časť jeho Christie trilógie, *Dead, But Not Buried*.

Špeciálne premietania budú venované výberom prestížnych svetových prehládok Cartoon D'Or, Cartoon East a sekcii Anička sa bojí, do ktorej organizátori – ako názov už prezrádza – povyberali animované filmy s nádychom hororu.

## ANČA VYZVEDÁ

Významnú časť trojdňového programu tvoria okrem premietaní workshopy a prednášky – teda priestor, ktorý sa každý rok snaží ukázať svet animovaného filmu nielen premietaním. Tu si Fest Anča neodpustí predstaviť návštevníkom festivalu tých najzaujímavejších tvorcov súčasnosti. Medzi najočakávanejšie patrí rozhodne prednáška člena poroty pre animované videoklipy Johnyho Kellyho. Dozvieme sa, ako to vyzerá, keď sa kreatívna energia zahryzne do sveta reklamy. Kellyho rukopis je možné vidieť na kreatívne kampani pre Google, Youtube, alebo Adobe. Masterclass Anny Solanas predstaví porotkyňu medzinárodnej súťaže ako autorku, ktorá na poli bábkovej animácie v spolupráci s Marcom Ribom vytvára medzinárodne oceňované filmy a ktorá sa o svoje skúsenosti

podelí. Ančinu zvedavosť v tej najstručnejšej forme zastupuje aj Pecha Kucha Ancha, kde svoje práce v tradičnom formáte 20 x 20 minút odprezentujú tvorcovia statických či pohyblivých obrazov z celého sveta.

Anča samozrejme ani tento rok nezabúda, kde sú jej korene a preto pokračuje v priereze histórie domáceho animovaného filmu. Zlatou érou večerníčkovej tvorby bude sprevádzať František Jurišič, pedagóg Ateliéru animovanej tvorby VŠMU a počas festivalu bude uvedená aj „budovateľská verzia“ Biblie, *Stvoření světa (1957)*, s nezabudnuteľným komentárom Jana Wericha.

## ANČA BAVÍ

Počas festivalu bude parčík pod žilinským Rondelom opäť raz pripravený na všetky možné varianty oddychu. Minimarket s dizajnovými artiklami, lomography workshop, hranie sa s jedlom, hranie sa s filmovým materiálom, hranie sa s vlastnou predstavivosťou na výstavách. Večer hrajú kapely a didžeovia a vôbec, kto sa rád hrá, ten si môže vyskúšať rolu dabingového herca počas Animation Karaoke Battle – a niečo aj vyhrať.

## ANČA POZÝVA

Všetkých. Lebo okrem spomenutých vychytávkov toho návštevníkov festivalu čaká oveľa viac. A keďže si Kinečko a Fest Anča tykajú, odporúčame web festivalu [www.festanca.sk](http://www.festanca.sk), kde pribúdajú rozhovory s porotou, hosťami, podrobnejšie popisky k filmom, detaily k programu a najmä možnosť si kúpiť online lístok za nižšiu cenu, v duchu hesla „veľa animovaných filmov za málo peňazí“.

—  
HLUK

## KINEČKOLAB O FILMOCH TROCHU INAK

KINEČKOLABU sa na prvých troch stretnutiach zamerával vždy na konkrétnu tvorbu neprofesionálnych filmárov a filmárskych skupín. Aprílové vydanie malo inú dramaturgiu a poskytol priestor organizátorom zaujímavých podujatí, o ktorých by amatérski filmári mali určiť vedieť. Vo štvrtok 05. 04. 2012 sa s divákmi stretli Eva Gyulayová a Karolína Štefanová, aby porozprávali o medzinárodnom projekte Kinokabaret, Slavomír Siska predstavil internetový festival Tell it Quick a Filip Kubiš sa podelil o svoje skúsenosti s organizovaním festivalu krátkych filmov AZYL.

V januári roku 1999 niekoľko kamarátov z Montrealu uzavrelo stávkku, že do konca roku (a zároveň konca sveta, ako mnohí tvrdili) nakrúti každý mesiac jeden krátky film. Ako skupina „Kino“ tvorili bez komerčných tlakov, bez súťaže, bez akýchkoľvek obmedzení. Jediným limitom bol čas. Kino sa rýchlo rozšírilo do Európy a ľudia, ktorým sa myšlienka zapáčila si zakladali vo svojich mestách po celom svete vlastné „kinobunky“. Niektoré majú pravidelné premietania napr. na mesačnej báze, a niektoré raz ročne zorganizujú veľkú medzinárodnú akciu s názvom Kinokabaret. Na tieto akcie prichádzajú ľudia z celého sveta – pravidlom je, že zahraniční účastníci majú ubytovanie zadarmo, platia si iba cestu. Začiatkom októbra 2012 skupina Kino S už po tretíkrát privíta zahraničných a slovenských „kinoitov“ na bratislavskom Kinokabarete.

Na začiatku workshopu sa všetci účastníci predstavia. Kto chce nakrúcať vlastný film, porozpráva o svojom projekte a čo resp. koho k nemu potrebuje. Názvy projektov a potrebné informácie sa spíšu na veľkú tabuľu – a každý, kto chce

pomôcť v konkrétnom projekte sa môže prihlásiť u autora. Vôbec nie je nutné, aby človek mal už nejaké predchádzajúce filmárske skúsenosti. Filmy vznikajú od nápadu po premietanie v priebehu 48 resp. 72 hodín. Ľudia navzájom spolupracujú bez súťaže, technika sa získava od sponzorov alebo si ju účastníci navzájom požičiavajú. Výsledné diela si na záver Kinokabaretu spoločne všetci pozrú a zhodnotia. Úspešné filmy potom môžu púťovať po celom svete a premietajú sa na ďalších Kinokabaretoch či filmových festivaloch. Aj my sme si zopár premietli na KINEČKOLABE.

Zo Zvolena docestoval Slavomír Siska, ktorému sa podarilo vytvoriť internetový filmový festival<sup>3</sup>. Rozmýšľal, ako divákovi umožniť vidieť čo najviac filmov a ako filmovým tvorcom pomôcť dostať ich filmy k divákovi čo najjednoduchšou formou. To bol začiatok festivalu Tell it Quick. Autori prihlasujú svoje filmy cez internetovú stránku festivalu – vyberú si kategóriu, v ktorej chcú súťažiť, napíšu svoje meno, emailový kontakt a odkaz na internetový link, kde je uložené video. Keď internetovú stránku festivalu spustil, v prvý deň sa zaregistrovalo okolo 50 videí.

Tell It Quick má aj súťažné kategórie a je ich celkom dosť – vraj ich je viac ako oscarových. Delia sa na sekundové a nesekundové. Zvláštnosťou je kategória päťsekundových filmov. Prvé tri víťazné filmy v každej kategórii sa premietajú pri vyhlasovaní víťazov – vyhodnotenie druhého ročníka sa uskutočnilo 10. 04. 2012 na Stanici Žilina-Zárečie.

Záver KINEČKOLABU patril známemu festivalu AZYL<sup>4</sup>. O dramaturgii festivalu prezradil Filip Kubiš: „Zámerné miešame školské filmy, európske filmy a filmy s väčším rozpočtom. Nie sme festival amatérskych filmov, ale všetci prihlásení sú v súťaži a môžu vidieť, aká je konkurencia, a kam sa dá posúvať. A na našej internetovej stránke nájdú ľudia všetky prihlásené filmy. Veľmi veľký dôraz sa u nás kladie na scenáristickú prácu, na myšlienku filmu. Podľa mňa vyhrať na Azyle dnes nie je vôbec jednoduché. Dostávame filmy z dvanástich festivalov z celej Európy aj sveta. Prvý výber robíme priamo

v Azyle, vyberáme filmy, ktoré sú výborne urobené alebo ktoré majú zaujímavú myšlienku, prípadne obe dokopy a potom ich pošleme do komisie, a tá z nich vyberie najlepšie. V tomto roku prišiel už štvrtý alebo piaty film od jedného slovenského amatéra (Enrik Bistika) o jeho dedkovi a u neho je vidno, že ten film je konečne dobrý (2. miesto – 5 min Azyl 2011) a ako sa za tie roky posúva ďalej. Aj technicky sa filmy za posledné roky výrazne zlepšili. Festival však ostáva pôvodný.

Azyl organizuje aj workshopy, na ktorých často spolupracuje s filmárskou skupinou Dogdocs<sup>5</sup>. Workshopy trvajú päť dní a minulý rok sa uskutočnili v Banskej Bystrici, Košiciach a Bratislave. „Prvý deň sa všetci stretnú, dozvedia sa o filmovej a strihovej skladbe. S pomocou profesionálov začnú pracovať na scenároch, kresliť storyboardy, tvoriť produkčný plán. Nasleduje realizácia filmu. Ide sa do ulíc a každý každému pomáha. Ja hrám asi v každom druhom filme, lebo nemám technické filmárske vzdelanie, takže hrám. Za účasť na workshopoch sa neplatí žiadny poplatok. Snažíme sa podnietiť ľudí, aby začali nakrúcať filmy, začali robiť to, čo ich baví.“ vysvetlil Filip Kubiš.

(krátene, celý článok nájdete na stránke [www.kinecko.com/WE3/kineckolab-o-filmoch-trochu-inak](http://www.kinecko.com/WE3/kineckolab-o-filmoch-trochu-inak))

## KATARÍNA GALLOVÁ

- 1 „Kino“ z gréckeho slova kinéō - hýbať sa a kinéma - pohyb, hnutie
- 2 Aktuálne informácie sledujte na stránke [facebook.com/groups/kabaret.kinos](https://www.facebook.com/groups/kabaret.kinos), alebo [tumblr.com/kinoslovakia](https://www.tumblr.com/kinoslovakia)
- 3 [tell-it-quick.php5.sk](http://tell-it-quick.php5.sk)
- 4 [festival.azyl.sk](http://festival.azyl.sk)
- 5 [www.dogdocs.sk](http://www.dogdocs.sk)

Foto: Denis Leluc, International Kinokabaret Bruxelles 2012



# Bratislava v hlavnej úlohe

## Tigre v meste

r. Juraj Krasnohorský, s. Lucia Siposová, 2012

Filmový debut mladého režiséra Juraja Krasnohorského<sup>1</sup> osciluje na rozmedzí viacerých žánrov. Film je zmesou romantickej komédie s prvkami krimi, či detektívky, avšak akékoľvek absolútne zaškatuľkovanie v jeho prípade nie je možné.

Podľa slov autora, zo začiatku vznikol film ako amatérsky projekt, no v jeho finálnej verzii sú znaky amaterizmu vskutku prehladnuteľné. Ústrednou postavou príbehu je tridsaťročný prokurátor Rudolf Jazvec, ktorý sa zamiluje do hlasu moderátorky Slovenského rozhlasu. Ako správny rojko s túžbou nájsť tú pravú sa rozhodne do jej relácie venovanej ruskej literatúre zatelefonovať a dohodne si s ňou schôdzku. Netuší však, že jeden z členov ruskej mafie mu ide po krku a jeho vysnivaná Marína nie je až taký anjelič, ako sa cez éter rádia mohlo zdať. V päťách mu ide nielen nájomný vrah, ale aj jeho starostliví kamaráti – Holub, ktorého sympatie voči Jazvecovi sú viac než len priateľské, Hyena, bláznivý kfmíč tigrov bratislavskej Zoo a Jazvecova všetečná sestra Janka. Životy týchto charakterovo zaujímavých postavičiek sa značne zamotajú a záver filmu nám ponúka hneď dve možné rozuzlenia do veľkej miery absurdného príbehu. Nadnesený príbeh však nie je na škodu, a práve z neho vyplývajú mnohé vtipné situácie. Film *Tigre v meste* divákovi neustále pripomína, že sleduje realitu nesmierne vzdialenú od tej skutočnej, no vďaka svojmu optimistickému ladeniu diváka pobaví.

Hlavnú úlohu Jazveca nehrá, ako by sa dalo očakávať, herec, ale herečka Kristína Tóthová, ktorú v postsynchronoch dopĺňa hlas Tomáša Maštálira. Tento veľmi zvláštny spôsob zobrazenia hlavného hrdinu môže zo začiatku pôsobiť rušivo, avšak časom si divák na nevídaný fakt zvykne a dokáže sa s ním stotožniť. V podstate ide o to, ako sa vo filme spomína, že Jazvec je dušou viac podobný naivnej žene ako drsnému chlapovi, a tak sa v duchu tejto myšlienky autori rozhodli obsadiť do jeho úlohy energickú mladú herečku. Čo sa týka obsadenia ďalších postáv, to sa tiež dá hodnotiť vcelku pozitívne. Či už je to v prípade Diany Mórovej, ktorá tu predviedla humornú stránku svojho hereckého talentu, alebo ruského zabijaka v podaní Karla Dobrého. Komedialny prejav Milana Ondříka miestami pôsobí trochu silene, avšak vďaka jednej zo scén s tigrami si mladý protagonistu určite zaslúži patričnú poklonu.

Scenár v podaní Lucie Siposovej a Juraja Krasnohorského je viac menej vydarený. Síce sa tu občas objavujú dialógy pôsobiace menej prirodzene, no využitie rozprávača, ktorý je akoby nad vecou, posúva príbeh dopredu a pridáva mu úsmevný charakter. Film je zmesou menej vydarených, ale aj skvelých momentov. Scéna, ktorá pôvodne mala vyznieť vtipne, no zanechá diváka trochu zmäteným sa objavuje v momente, keď si Marína pri obede s Jazvecom všimne obďaleč stojaceho nájomného vraha. Jej reakcia má naznačiť, že vie o koho ide, pretože jej práve vtedy zabehne kúsok jedla. Takýto postup by sa dal nazvať filmovým klišé, ktoré navyše nie je celkom jasne využité. Na druhej strane však za pozornosť stojí príbeh predavačky bufetu, ktorý je jednou z podarených humorných nuáns filmov. Chvíľa, keď si dievča v stiesnenom priestore bufetu podľa videa navčívuje úvodnú inštrukciú letušiek je veľmi milou a hovorí o snoch a túžbach postavy, ktorá by inak zostala nepovšimnutá.

Kameramanom *Tigrov v meste* je francúzsky filmár André Bonzel, jeden z autorov známej snímky *Man Bites Dog*. Nevedno, či práve vďaka jeho optimistickému videniu, alebo vďaka faktu, že režisér Juraj Krasnohorský žil niekoľko rokov v Paríži, má vizuálna stránka filmu akýsi francúzsky šarm. Ten je podnietený idealisticky koncipovanými zábermi mesta doplnenými o lu-bozvučné tóny filmového soundtracku, ktoré svojím súznením predovšetkým vykresľujú obraz Bratislavy takej, akú by sme ju všetci chceli vidieť. Pohľad cez ružové okuliare na miesta zaplavené slnkom a pokojom v sprievode piesní Františka Krištofa Veselého či Gejzu Dusíka je príjemný a každý divák, ktorý má aspoň trochu rád naše hlavné mesto, si vďaka tomu film obľúbi. Aj prítomnosť milého rozprávača, túžba po láske, či spolupatričnosti nielen v prípade hlavného hrdinu, doplnené už spomínanými zábermi Bratislavy môžu miestami pripomínať *Améliu z Montmartru* Jeana-Pierra Jeuneta. Nový slovenský film je síce v mnohých ohľadoch neporovnateľne slabším dielom, práve vďaka niektorým neprírodným momentom, ktoré sa snažia násilu rozosmiať, no jeho poetika a výsledné optimistické pôsobenie na diváka je podobné. Celkovo vo filme prevládajú kladné stránky. Jeho pozitívny kolorit a úsmevné charaktery vytvárajú z *Tigrov v meste* dielo, ktoré má čím zaujať.

— TINA RUSŇÁKOVÁ

(študentka Umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií)

<sup>1</sup> Krátkometrážny debut Juraja Krasnohorského *X=X+1* uviedol Projekt 100 ako predfilm ku komédii Woodyho Allena *Užívaj si, ako sa len dá!*

# Anjeli strážni Róberta Švedu

## Anjeli

r. Róbert Šveda, Slovensko 2012

Bolo by asi treba začať konvenčne – obligátnym spustením latky: Že veď je to film náš, slovenský, natočený za malé peniaze; film od mladého režiséra, jedna z prvých lastovičiek domorodého gay či queer cinema... Toto je ale cesta do pekla. Robo Šveda je predsa už skúsený (a nesporne talentovaný) tvorca, šetriť ho netreba. Táto recenzia nebude ohladuplná.

Záber z filmu *Anjeli*

Šveda, ktorý momentálne žije hlavne vášňou Čubírková a rutinou námezdnjej televíznej tvorby, na domáce pomery celkom kvalitnej, si mimo toho všetkého nečakane strihol svoj druhý autorský film. *Anjeli* vznikli rozpracovaním jednej z častí plánovaného, pôvodne poviedkového filmu (à la debut *Démoni*) a sú vraj „návratom k pomalšiemu, atmosférickému, vizuálnemu rozprávaniu.“ Prevažne exteriérový film sa nakrúcal minulý rok na Záhorí, spontánne, za pár dní, údajne vo veľmi príjemnej, priateľskej atmosfére.

Energia, ktorá vznikla pri nakrúcaní, zostane zrejme najdôležitejším produktom tohto letného filmu. Na plátno sa však, obávam sa, nepreniesla. Film je málo charizmatiký. Diváka „nezahákne“. Jeho pomalý rytmus nie je dost príznakový. Neunáša, skôr otravuje, je málo nasýtený. Emócie, ktoré inscenuje sú skôr odkukané (z iných festivalových gay movies) ako prežitie. Akési *secondhandové*...

Samotný scenáristický rámec filmu vlastne tvoria „odkukávkvy“. Symbolická scénografia vidieckej „dače“, na ktorej sa v jedno neskoré leto nečakane stretnú, pretnú a zintenzívnia osudy niekoľkých postáv, má v podstate klasický dramatický rozdozvený. Figúra chorého intelektuála, ktorý na prahu smrti bilancuje so životom, sám so sebou i so svojimi „vzťahmi“ je tiež už trochu evergreenom gayského či vo všeobecnosti autorského filmu (opakovane u Bergmana, Almodóvara...). Aj motív „anjelského“ kvázi-Tadzia, mladíka ešte-chlapca, ktorý je akousi múzickou fatamorgánou pre „odchádzajúceho“ muža, je tu už pomaly klišé (Viscontioho variant *Smrti v Benátkach*). Dokonca i pri postave Konštantína máme dojem, že skôr ako z vedľajšej dediny vlastne odbehla z iného filmu. Z nejakej tragikomédie Todda Solondza.

Okrem odčítateľných kinofilií či odvolávok na kánon *gay culture*, ktoré riedky scenár trochu zahusťujú, posilňujú jeho identitu potenciálneho festivalového filmu, je to na ‚celovečerač‘ stále dost málo. Šveda je iste dobrý výkonný a možno aj autorský režisér, ale nie je to scenárista. Inými slovami: je silný v tom „ako“, ale skôr bezradný v tom „čo“. Toto je však všeobecný problém mladého slovenského filmu. Scenáristi/scenáristky sami/y nakrúcajú a úbohi režiséri/nescenáristi nemajú koho scenáre nakrúcať. Novo-vlnová *politique des auteurs* i domorodá poklesnutá tradícia núdzového *do-it-your-self* movie ich naučila, že si možno vystačia aj sami. A potom to tak vyzerá. Z technologického hľadiska filmu niet čo vyčítať, ale základný *drajv*, ten morálny étos (?) onoho elementárneho „why?“ filmu väčšinou chýba.

V komornom filme je pomerne veľa postáv. Ani jednu z nich však režisér výraznejšie neprotežuje, nerobí subjektom rozprávania. Okrem umierajúceho Michala (Peter Bebjak) by mohol byť „kryštalizujúcou“ postavou záhadný mladík na hojdačke (naturščík Andrej Dúbravský). Je to však vyslovene pasívna postava. Okrem svojho zastretého metafyzického (?) posolstva, nemá reálnu „náplň práce“ a ostatným sa vlastne len pletie pod nohy. Jediný, koho táto postava (hlavný „objekt potešenia“ filmu i režiséra) skutočne zaujíma, je filmová kamera. Až obsesívne na ňom lipne, vyslovene na úkor ostatných postáv. Nakoľko úspešne sa kamere darí preniesť túto svoju fascináciu i na diváka, to ako ne-gay samozrejme neviem posúdiť.

Naopak, čo si posúdiť trúfam, je postava Jozefa (aka Chuck Norris) v stelesnení Jána Jackuliaka.

Hercove typologické dispozície byť nesympatickou „držkou“ (viď jeho postava v *Ordinácii*), tu režisér rozpracoval do priam spagetti-westernového antibrazu heterosexuála. „Chuck“ je hrubý, bezohľadný, vulgárny...; pretiahne stopárku, „ožerie sa ako prasa“... Popri riedkosti ostatných „charakterov“ je toto naopak postava príliš preťažená a zároveň veľmi schematická. No kupodivu sympatická.

Okrem štyroch gayov a jedného charizmatického „turboheteráka“ sa vo filme objavujú i dve ženské postavy. „Hollywoodska“ ošetrovatelka umierajúceho intelektuála (a zasa klišé!) v stelesnení Kristíny Farkašovej pôsobí vo filme slovenskej proveniencie akosi nepatrične buržujsky. Jej plnšiu obdobu v stvárnení tiež-ryšavej Pauhofovej sme nedávno videli v Párnického *Čerešňovom chlapcovi*. Príťažlivá sestrička Farkašová je v *Anjeloch* zrejme istou kompenzáciou pre heterosexuálne publikum. Okrem tejto funkcie – t. j. pôsobiť ako zosilňovač tradičnejšej, sentimentálnej dimenzie príbehu, sa však o jej „dôvodoch“ veľa nedozvieme.

Popri „slnечnej“ sestre Gabriele je Podzámskej Magda skôr variáciou na figúru „ženy na pokraji nervového zrútenia“ a *gay friendly* film s jej konvenčnými starosťami (tehotenstvo v odcudzenom vzťahu) nemá veľa pochopenia.

Film má veľmi peknú kameru (interiérové hry so zrkadlami), vôbec vizuál. Technologicky teda filmu *low-budget*-ovosť veľmi neškodí. Aj využitie Záhoria ako málo exploatovaného kúta našej exteriérovej skôr stredoslovenskej kinematografie je fajn. Film je síce trochu učvirikaný, zvlášť v akustickom prostredí multiplexu, vo všeobecnosti však pôsobí jeho záhorácka prírodná kulisa veľmi príjemne, vyslovene malebne. Aj interiérová scénografia je kultivovaná. (Intelektuál, ktorému nevisí na stene Brunovský, Ormandík či Ferko Lipták, ale mladá krv, je v slovenskom filme stále výnimkou.)

Čo ale na rozdiel od *settingu* dráždi, je hudba. Je jej priveľa a je príšerne sentimentálna. Podkladané obrazy a dialógy neraz „fahá“ do emocionálne nevýstojných poloh.

Istá afektovanosť a pátos pravdepodobne patria k ingredienciám gayského filmu, či ale afekt a pátos takéhoto prvostupňového, naivného typu? Niečo zrejme nefunguje, keď v emocionálne vypätom momente vyzradenia identity „anjela smrti“ v kine vybuchnete od smiechu... Vždy som si myslela, že jedinou osobou čo ešte v slovenskom šoubiznise verí v anjelov, je Alena Heribanová. Tuším som sa mylila.

Z textu je asi zrejmé, že nie som veľkým fanúšikom Švedových autorských filmov, napriek tomu, ba práve preto si myslím, že má právo na svoju Čubírkovú (iste aktuálnejšiu ako Báthoryčka, na ktorú sa v posledných rokoch vyplývalo toľko energie). Aj na báze *Anjelov* sa totiž potvrdzuje, že mu asi režisérsky lepšie sedia žánrové presahy, zvlášť tie *noirové*, skrátka komerčný film s hmatateľnou kostrou príbehu, ktorej konštruktérom nie je on sám. Inými slovami, že to, v čom je Šveda fakt dobrý a v domácom vizuálnom prostredí aj najviac užitočný, je skôr ako festivalový autorský film kvalitný pop.

— PETRA HANÁKOVÁ



Výročná cena ASFK za prínos slovenskej kinematografii a klubovému hnutiu: Martin Sulík

Výročná cena ASFK za prínos svetovej kinematografii: Agnieszka Holland

## ASFK - osamelý bežec na dlhú trať

Asociácia slovenských filmových klubov je už 20 rokov dôležitou platformou pre slovenské filmové kluby, pre tvorcov a pre klubových divákov. Vznikla v roku 1993 ako občianske združenie, ktoré zastrešilo klubové hnutie na Slovensku a odvtedy organizačne a dramaturgicky usmerňuje činnosť FK, ktorých je v roku 2012 v ASFK združených 41 po celom území SR. Je momentálne jediným koncepčným distribútorom titulov zlatého fondu svetovej kinematografie, súčasnej európskej a svetovej umeleckej tvorby a najúspešnejším distribútorom slovenskej dokumentárnej produkcie.

Organizuje dve kľúčové putovné prehliadky a jedným z hlavných projektov je projekt Filmy pre školy – predstavenia pre študentov stredných škôl, kde je aktuálne zaradených 30 titulov. Asociácia pravidelne dvakrát do roka organizuje programovacie semináre dramaturgov FK a venuje sa ďalším aktivitám v oblasti artovej distribúcie a klubového hnutia. Pri príležitosti 20. výročia založenia sme sa s ľuďmi, ktorí v ASFK pracujú, či s ňou úzko spolupracujú, porozprávali.

### Čomu sa ASFK venuje:

- Ročne priniesie do kín 30 až 35 celovečerných filmov.
- Organizuje dve najväčšie putovné prehliadky v SR: Febiofest (19 ročníkov) a Projekt 100 (17 ročníkov)
- Venuje sa vzdelávaniu v oblasti kinematografie (Filmy pre školy, Otvorené vnímanie)
- Už 15 rokov dvakrát ročne vydáva jediný časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze v SR – Kino-Ikon, do ktorého prispievajú najuznávanejší slovenskí a českí filmoví vedci, kritici a tvorcovia. Vydala aj niekoľko ďalších filmologických publikácií
- Spoluorganizuje prehliadky a podujatia v SR i ČR
- Spolupracuje s filmovými festivalmi a podujatiami na Slovensku (MFF Bratislava, Art Film Fest, Cinematik, FIFFBA, Štyri živly, Fest Anča, Jeden svet, Pohoda, Filmobranie, Ars Poetica atď.)
- ASFK priniesla do slovenských kín vyše 600 výnimočných diel svetových režisérov, ako sú Ch. Chaplin, F. Fellini, L. Visconti, L. von Trier, E. Kusturica, K. Kieslowksi, N. Michalkov, Kim Ki-Duk, F. Ozon, W. Allen, F. T. Fridriksson, A. Tarkovskij, T. Gilliam, A. Wajda, B. Sláma, W. Wendres, J. Jarmush, C. Saura, M. Škop, M. Forman, M. Leigh, B. Bertolucci, W. Anderson, P. P. Pasolini, E. Schorm, R. Polanski, D. Kári, J. Jakubisko, I. Bergman, T. Gatlif, A. Kaurismäki, D. Hanák, U. Seidl, V. Chytilová, T. Winterberg, P. Zelenka, B. Tarr, A. Cuarón, D. Lynch a mnohí ďalší.

V čase digitalizácie kín stoja tvorcovia, kinári i distribútori spoločne pred rozhodujúcou otázkou: Čo nás čaká? Budú mať slovenskí tvorcovia kde hrať svoje filmy, ak budú len

na DCP, budú mať slovenské kamenné kiná a filmové kluby čo premietat? Má byť kinodistribúcia naozaj už len vecou technologického napredovania a marketingu?

**Silvia Dubecká**, riaditeľka kancelárie ASFK, pracuje v ASFK od roku 2000

**Ako sa ASFK prispôbuje príchodu DCP?** Reagujeme na príchod DCP predovšetkým tak, že nepoľavujeme vo výrobe 35 mm kópií. Celý proces digitalizácie je zo strany slovenských distribútorov urýchlený (úplne prestali vyrábať kópie). Zo strany AVF a mestských samospráv je zasa spomalený proces podpory. Celkom logicky teda vznikla situácia, že kiná nemajú čo hrať. ASFK sa snaží prejsť celým procesom plynulejšie a pomôcť kinám tak, že bude nakupovať filmové kópie dovtedy, dokiaľ to bude nevyhnutné a možno sa niektoré z nich podarí zachrániť. Zároveň však už od jesene chystáme aj kombinovanú distribúciu – DCP a blu-ray.

### Čo je pre ASFK artový film?

Artový, alebo ak chceme, umelecký film má z formálnej a estetické stránky svoje jasné kinematografické hodnoty. Je obrazom majstrovstva svojho tvorca, je dielom.

### Ako ASFK vyberá filmy, ktoré distribuuje?

ASFK priniesie ročne do kín približne 30 premiér. Filmy vyberá na medzinárodných festivaloch a na základe odporúčaní a ponúk zahraničných partnerských spoločností. O ročnom pláne premiér rozhoduje výkonný výbor, ktorý je zložený z dramaturgov filmových klubov, v spolupráci s kanceláriou ASFK. Výber vždy pozostáva z klasických filmových diel a z najočakávanejších titulov súčasnej európskej a svetovej kinematografie. Veľkú pozornosť venujeme slovenským hraným, dokumentárnym a animovaným filmom a pravidelne prinášame české novinky. Pri výbere filmov je na prvom mieste ich umelecká hodnota, autorstvo a posolstvo.

**Čo pozitívne prináša členstvo FK v ASFK. Čo je pre klubistov momentálne najpálčivším problémom v tejto oblasti?**

**Martin Kočiško**, dramaturg Artkina Za zrkadlom a FK Lúky, Bratislava (2001) ASFK dlhodobo vytvára priestor na sprostredkovanie diel, vďaka ktorým sa film môže prezentovať ako to, čím skutočne je, teda ako plnohodnotná umelecká forma. Kluby sú len vďaka tejto skutočnosti schopné predstaviť dorastajúcim generáciám klasické diela, ktoré spoluplytvávajú históriu kinematografie. Pokiaľ si zodpovední nevedomia vážnosť vzniknutej situácie v súvislosti s digitalizáciou kín, trpké plody daného stavu začne onedlho zbierať aj čoraz početnejšia skupina tvorcov znovuzrodenej slovenskej kinematografie.

**Marek Zelina**, Trnava, FK Naoko (1995) Výhodou členstva v ASFK je komplexný servis, ktorý Asociácia poskytuje filmovým klubom – systematicky dopĺňa distribučnú ponuku mimoriadne hodnotných filmov. V tomto nemá v SR konkurenciu. Existenciu filmových klubov nie je možné oddeliť od problematiky kinodistribúcie. Ani úspešná digitalizácia kina nemusí byť zárukou existencie FK. Kino Hviezda prešlo na digitálny formát (pri zachovaní analógovej premietacej techniky!!), no mesto Trnava zvažuje ukončenie jeho prevádzky, a teda aj FK, čo v nás vzbudzuje obavy o osud alternatívnej kinodistribúcie v Trnave.

**Peter Ducár**, Martin, FK Alternatíva (1997) Každý FK môže byť plnohodnotným členom ASFK, ak sám zostavuje dramaturgiu a nikto mu nenanucuje tituly, ktoré nechce uvádzať. FK Alternatíva je pokračovateľom dlhoročnej klubovej histórie v Martine. Najpálčivejším problémom je nešťastná digitalizácia. Likviduje celú sieť klubovej a artovej distribúcie, ktorá sa tu 20 rokov budovala. Riešením je niekoľko. Záleží aj na prístupe ostatných distribútorov a na postoji AVF. Pomohlo by napríklad zjednodušenie systému zadávania grantov, či zvýšenie štátnej podpory aj formou návratných pôžičiek za výhodných podmienok s rozložením na viacročné obdobie. Rovnako si myslím, že podpora digitalizácie multiplexov zo strany AVF nie je správnu voľbou. Pri tržbách zo vstupného si to vedia tieto kiná zabezpečiť z vlastných zdrojov. Nemusia nutne ukrájať financie kamenným kinám. Model neposkytovania grantov multiplexom úspešne funguje aj v ČR a nemajú s tým žiaden problém.

**Roman Ďurčat**, Levica, FK Otáznik (1997) Ponuka filmov ASFK tvorí základ programu FK Otáznik. Ako jediná z distribučných spoločností sa snaží o zachovanie kamenných kín a plní funkciu predstavovania umelecky hodnotných diel, čiže aj tých, ktoré nemajú komerčný úspech. Najaktuálnejším problémom je zánik jednosálových kín z dôvodu digitalizácie a likvidácie inými distribučnými spoločnosťami, ktoré chcú presadzovaním vlastných sietí kín ovládnuť trh. Mladá generácia už ani nepozná klasické kiná, pretože ich pomaly nemá kde nájsť. Toto kultúrne vákuum má podľa mňa systematicky riešiť ministerstvo školstva v spolupráci s ministerstvom kultúry.

**Prof. Zuzana Gindl-Tatárová, Phd.** dramaturgička a pedagogička, VŠMU Filmové kluby prirodzene spojili môj život s filmom a rozhodli aj o mojej budúcej profesii. Bez filmových klubov by po roku 1989 neprežila naša schopnosť vnímať film ako umenie; mladá generácia by pod tlakom komerčných produktov, ktoré „trhovo“ zvalcovali naše kiná, médiá i videopožičovne, dávno stratila možnosť vnímať svet v širších súvislostiach a kontextoch filmových výpovedí. Bez filmových klubov a Projektu 100 by sme stratili nielen schopnosť filmovej sebareflexie, ale jednoducho obyčajný vkus.

**Doc. Martin Ciel**, filmový teoretik a pedagóg, VŠMU Tradičné jednosálové kiná sa jednoducho budú musieť digitalizovať, tak ako povedzme krásne amsterdamské kino *Tuchinski*. Takéto kiná budú mať čoraz zásadnejšiu úlohu, na rozdiel od multiplexov – šíriť kinematografickú kultúru chápanú ako umenie. Veľmi si prajem, aby tento proces prebehol štandardne i na Slovensku, kde musí mať podporu štátu. Filmové kluby pôvodne vznikli vo Francúzsku ako diskusné kluby. Asi je na čase sa k tejto tradícii opäť vrátiť – tzv. kamenné kiná sú na to ideálnym a atraktívnym priestorom.

Túto stranu s nami redakčne pripravila tlačová hovorkyňa ASFK, Eva Rebollo.

# Star Wars Uncut a strachy z digitalizácie

(a niekoľko poznámok pod čiarou)

## I. STAR WARS UNCUT

„Cena Emmy za znovuvybudovanie Galaxie“  
NEW YORK TIMES

„Fanúšikmi vyrobené Star Wars Uncut sú  
najlepším virálnym videom vôbec“  
VULTURE

„Star Wars Uncut: celý svet prerobil klasiku“  
LA TIMES

Projekt Caseyho Pughu dokázal, že správne nasmerovanie Sily dokáže naozaj pohnúť vesmírom – hoci zatiaľ len filmovým. V roku 2009 sa pustil do koordinovania veľmi jednoduchého projektu – nakrútiť *Hviezdne vojny*, epizódu IV, záber po zábere, ešte raz. Na rozdiel od predošlých pokusov podobného charakteru [1] [3] ide o kolaboratívne dielo viacerých tvorcov.

Casey rozdelil Epizódu IV na 15-sekundové sekvencie a v spolupráci s VIMEOm vyzval nadšencov, aby ich nakrútili podľa seba. Každý sa po vybraní „tej svojej“ už mohol rozhodnúť, či použije animáciu, alebo presvedčí suseda, aby sa obliekol do vriec na odpad a zahrál Dartha Vadera, alebo vymodeluje lacnú kópiu imperiálneho krížnika v nejakom voľne dostupnom 3D programe. Jediné obmedzenie bolo odovzdanie svojej časti do 30 dní po jej rezervovaní. Do ukončenia zberu jednotlivých sekvencií padlo po celom svete veľa kartónu, lepiacej pásky alobalovej fólie na ušľachtilú vec. A veľa psov si zahralo Chewbacca. Keďže na každú časť filmu prišlo viacero verzií, na stránke projektu ([www.starwarsuncut.com](http://www.starwarsuncut.com)) bolo možné hlasovať, ktorá z nich je najlepšia. Fanúšikovia (teda aj tí, ktorí už nestihli nič nakrútiť) mali nad výsledkom kolektívnu kontrolu. [2]

Výber Epizódy IV organicky vyplýva z jej samotnej podstaty. Je to ikona novodobej kinematografie. Film, ktorý spustil vlnu kasových trhákov a frančiza *Star Wars* ovplyvnila popkultúru vo všetkých smeroch. Fanúšikov hviezdnych vojen po celom svete sprevádza Sila, Darth Vader je predmetom vtipov, Yodove citáty pomáhajú v ťažkých chvíľach a účes princeznej Leie znepokojuje každého progresívneho kaderníka. A samozrejme, takmer každý má doma nejaký ten reklamný predmet vo forme trička, LEGA, kostýmu, svetelného meča či inej rekvizity (teda to, na čo si Lucas ponechal práva a čo ho svojím spôsobom finančne zachránilo). Vysávač či projektor v tvare R2D2 býva veľmi vkusným doplnkom domácností tých najodddanejších.

Výsledný *Star Wars Uncut* je sled kvalitných či menej kvalitných domácich videí, animácií či iných foriem. Nevadí, že niekto sa nakrúca v pivnici, podobne ako nevdá, že sa mení pomer strán, že sa jeden namakal viac ako druhý a že kľúčované postavy majú zelenú auru. Po všetkých možných remastrovaných, aktualizovaných a 3D verziách, z ktorých vždy tú poslednú Lucas ponúka svetu ako definitívnu [10], ponúkajú fanúšikovia (sami sebe) tú svoju – trashovú.

Jednou z najväčších „výhod“ Epizódy IV je univerzálnosť jej príbehu. Samotný základ boja dobra so zlom, rozprávkové motívy čitateľné pre takmer každú kultúru [4] a zasadenie do úplne iného časopriestoru. Veľa kultových filmov by mohlo podstúpiť uncut procedúru, no práve veľkoleposť a úplné vtrastenie [6] mytológie *Hviezdnych vojen* do svetového kultúrneho dedičstva je asi najväčším argumentom. A samozrejme, projekt má ambíciu pokračovať aj ďalšími epizódami – nasledovať má *Impérium vracia úder*. A medzitým premietanie na tohoročnej Fest Anči.

## II. STRACHY Z DIGITALIZÁCIE

„Film končí. Je smutné, že ho už nikto naozaj neskúma. Ale čo s tým? Navyše, dnes, v čase mobilných telefónov a podobných hračiek, je už každý autorom.“

JEAN-LUC GODARD

Podobne ako dlho očakávaná *Epizóda I*, mohol aj *Uncut* vzniknúť, až keď je digitálny film samozrejmosťou (u Lucasa to bolo trochu skôr, lebo aj technológie mal ako prvý) [7]. Na opačnej strane *Star Wars Uncut* nájdeme fenomén online videa a pocit, že každý môže byť autorom a nakrútiť si svoju verziu toho, čo má rád [3] [5] [6]. Obsah vytvorený užívateľom, už niekoľko rokov vytvára kolektívnu digitálnu knižnicu a užívateľ má stále viac možností, ako sa zapojiť do diania. [8] Youtube ponúka jednoduchú strižňu priamo na svojej stránke, diela pod voľnými licenciami ako Creative Commons motivujú užívateľov samplovať, prerábať a reprodukovat. Práca s digitálnymi médiami je na dennom poriadku, vzniká viac možností ako s nimi narábať, pričom zastarané nosiče (vinyl, vhs) postupne (CD, DVD, BluRay) [10] a veľmi prirodzene nahradil digitál (mp3, flac, h264). Je prirodzené nevlastniť fyzickú kópiu svojho či cudzieho výtvoru.

<satira>

A čo sa stane, keď všetko zničí jedna veľká EMP vlna? Prečo sa odstraňovania celuloídu vlastne bojíme? Je naozaj potrebné zachovať každý jeden film, hoci sa podobá na predošlé verzie? [9] Veď princíp je takmer rovnaký. [4] Nebudeme mať na čom premietnuť všetky verzie Jánošíka? Nakrútime si nového! [9] Alebo nám bude stačiť nový Robin Hood? [1]

</satira>

### [1] Preklady

Cieľom článku nie je polemizovať nad kvalitou remakov, skôr nad dôvodom, prečo vôbec vznikli. Existuje totiž skupina filmov, ktoré boli nakrútené ešte raz z veľmi prozaického dôvodu – aby uspeli na americkom trhu. Výberovo:

*Za hrst dolárov*, či *Sedem stotočných* sú westernové adaptácie easternov *Yojimbo* a *Sedem samurajov*. Asi najčistejší príklad, ako rôzne kultúry podávajú ten istý príbeh.

Americká verzia *Na konci s dychom* (1960), *Breathless* (1983) ponúka zrkadlovú verziu originálu. Namiesto Belmonda Richard Gere a Jean Seberg nahradila Valeria Kaprisky ako Francúzka v Las Vegas.

*La Femme Nikita* (1990) „prerazila“ u bežného diváka v USA ako *Point Of No Return* (1993) – teda takmer identická kópia originálu, akurát reálie a herci sú americké. Režisér John Badham vlastne „pretlmočil“ filmovú reč Luca Bessona.

*Funny Games* (1997) Michael Haneke pre istotu nakrútil pre Američanov ešte raz (možno pre istotu) sám, dokonca zanechal aj názov, inak všetko ostatné podal v reči „zamlákova“.

A že aj naše milénium sa chystá držať štafetu, dokazuje práve švédka bestsellerová trilógia *Millenium*. *Män som hatar kvinnor* (Muži, čo nenávidia ženy, 2009) a *The Girl*

*with the Dragon Tattoo* (2011) sú jednovaječné adaptácie „jednotky“ od Nielsa Ardena Opleva a Davida Finchera. Kinosaály zaplavili podľa jednotlivých zón vplyvu.

[2] Nehovoriac o tom, že výsledný *Star Wars Uncut* je iba jedna z tisícov možných verzií. Stránka naďalej ponúka možnosť vidieť *Uncut* vždy iným spôsobom.

[3] Chris Strompolos, Eric Zala a Jayson Lamb – traja malí chlapci boli filmom *Dobyvatelia Stratenej Archy* ovplyvnení natoľko, že namiesto hrania sa na Indiana Jonesa urobili svoju kópiu *Raiders of the Lost Ark: The Adaptation*. Začali v roku 1982 ako jedenásťroční a film dokončili až v roku 1989. Aj napriek tomu, že ich jedinou technológiou bola VHS kamera, držali sa predlohy po všetkých stranách. Zháňali identické rekvizity, vyrábali nacistické uniformy, prehovárali kamarátku čo hrá Marion, aby sa naozaj vyzliekala, herci im počas sedemročného natáčania vyrástli, museli sa naučiť šermovať, biť, skákať z auta na dodávku bez kaskadérov a kameraman s režisérom museli záberovať presne ako Spielberg [5], ktorý im osobne vzdal hold na krátkom stretnutí.

### [4] Príbeh je opis skúsenosti hrdinu

George Lucas verejne priznáva, že vo svojej tvorbe využíva model monomýtu, ktorý na konci 40. rokov definoval Joseph Campbell vo svojej práci o komparatívnej mytológii

*Hrdina tisícich tvári* (Hero With A Thousand Faces). Campbell na základe spoločných znakov mýtov a legiend z celého sveta určil formu univerzálnej kostry príbehu, ktorá vychádza priamo z útrobov kolektívneho vedomia. Rovnako aj definoval pojem archetypu ako zovšeobecnených atribútov postáv. V 70. rokoch bola v Hollywoode táto metóda malým hitom a princíp „cesty hrdinu“ sa stal obľúbenou metódou, ako zopakovať fungovanie príbehu (a nabaliť sa) tak, ako sa to podarilo Lucasovi. A divák sa kvalitne zabáva, keď si rozkladá svoje obľúbené filmy a dokáže v ich príbehoch nájsť paralely – vedome, aj nevedome.

[5] Jorge Luis Borges vo svojej poviedke *Pierre Menard – autor Quijota* opisuje snahu fiktívneho francúzskeho spisovateľa znovu vytvoriť klasiku španielskej literatúry Dona Quijota, riadok po riadku, a to v pôvodnej španielčine 17. storočia. Zvolil si cestu „totálneho stotožnenia“. Namiesto toho, aby písal, ako pôvodný autor Quijota, Pierre Menard sa rozhodol ním stať. Teda v rekonštrukcii prežiť život a vytesniť všetko, čo sa vo svete stalo od písania pôvodného textu až po súčasnosť. Tento (nadľudský) postup sa mu zdal však jednoduchý a preto sa rozhodol byť radšej naďalej Pierom Menardom a vytvoriť Quijota na základe Menardových skúseností.

[6] „Starú trilógiu“ prerazil svoj rodine aj Peter Griffin po jednotlivých epizódach, vždy, keď

vypadla elektrina a Griffinovci nemohli pozerat televízor. Trikrát sa mu s drobnými obmenami podarilo prerozprávať príbeh príbehov tak, ako sa to od pradávna dialo pri ohni po návrate z lovu. Dokonca aj v *Jediho návrate* rozprával C3PO prvé dve časti malým Ewokom. [4]

[7] Industrial Light and Magic, spoločnosť Geoga Lucasa, začala ako prvá vyrábať filmy vytvorené čisto digitálnymi technológiami a surovinu videli až ako distribučné kópie. Nehovoriac o tom, že tieto technológie vyvinulo práve ILM.

[8] *Life in a day* Zatiaľ najambicióznym projektom, ktorý využíva „crowdsourcing“ je *Life In a Day*, kde Ridley Scott spolu s Youtube vyzval videobloggerov, aby 24. júla 2010 nakrútili niečo ako impresiu dňa a zodpovedali niekoľko otázok. Vyše 80,000 užívateľov zo 192 krajín odovzdalo 4 500 hodín materiálu. Následne Ridley Scott a jeho družina povyberali najlepších 95 minút a vytvorili tak strhujúcu koláž momentiek z povrchu celej planéty. Každý, kto má Ridleyho Scotta rád, chce mať niečo spoločné s jeho filmom.

### [9] Aktualizácie

Opäť iba výberovo:

Gus Van Sant a jeho remake Hitchcockovho filmu *Psycho* záber po zábere (*Psycho*, 1998) nepochodil veľmi šťastne.

Román *The Body Snatchers* (1955) bol adaptovaný každú druhú dekádu (1956 – Don Siegel, 1978 – Philip Kaufman, 1993 – Abel Ferrara, 2007 – Oliver Hirschbiegel). V roku 2006 sa dokonca podarilo Artfilm festivalu premietnuť namiesto Siegelovej verzie tú Kaufmanovu a polovica saály si takmer nič nevšimla.

Michael Caine je síce „british king of cool“, no *Italian Job* (1969) a *Get Carter* (1971) z nejakého záhadného dôvodu museli v USA vzniknúť ešte raz, ako ...*Italian Job* (2003) a *Get Carter* (2000).

*Assault on Precinct 13* (1976), Carpenterov mlynček na mäso, má tiež nepodareného mladšieho brata z roku 2007.

Bude nový *Total Recall*.

### [10] George Lucas na margo špeciálnej edície:

„...je pre mňa dôležité, ako bude vyzerat DVD verzia, lebo tú si budú všetci pamätať. Ostatné verzie zmiznú. Dokonca aj tých 35 miliónov pásov nevydrží viac ako 30 či 40 rokov. O sto rokov si všetci budú pamätať iba DVD verziu (špeciálnej edície)...“ *An Expanded Universe*, American Cinematographer, Február 1997

# Zvuky, svetlá a signály

Zo série Kinečko vystavuje: Richard Loskot

Prvý raz som tvorbu mladého českého umelca Richarda Loskota zaznamenala na prezentácii v A4 na festivale Multiplace v roku 2009. Rozprával vtedy – okrem iného – o brechajúcich ampliónoch, a o tom ako zistil, že pôsobia lepšie, keď brešú nevybalené zo škatúl, než „galerijne“ rozmiestnené po stenách. To mi utkvelo v pamäti.

Odvtedy som sa s tvorbou Richarda Loskota stretávala pravidelne. Jeho veci – mediálne inštalácie pracujúce s rôznymi DIY technickými zariadeniami – ma vždy dokázali prekvapiť vyváženosťou medzi abstraktnou vizuálnou estetikou a jasnou myšlienkou. Strojičky simulujúce rast kvetín, reflektory a zrkadlá simulujúce slnečné kotúče, rádiové prijímače zachytávajúce hovory pilotov, alebo šumivý dozvuk vesmírneho Veľkého tresku. Spolupracovať sme s Richardom začali až na jeseň 2011, a to na jeho diele, ktoré vzniklo v rámci medzinárodnej výstavy Remake v Dome umenia mesta Brna. Pre Galériu G99 tu vytvoril inštaláciu odkazujúcu k dielu poľského autora Stanisława Drózdza, kde spochybnil naše tradičné pozemské meranie času a ponúkol voči nemu sériu alternatív.

Keď sme na konci roka 2011 vymýšľali, akého autora by sme v rámci série „Kinečko vystavuje“ predstavili našim čitateľom na výstave, prvý mi napadol Richard Loskot, ako predstaviteľ takmer vyhynutého typu „renesančného“ umelca, ktorý o svojej tvorbe rozmýšľa, myslí ju vážne a je schopný si všetko sám zostrojiť, vyrobiť a nainštalovať. Z jeho pôvodne plánovanej výstavy v Žiline sa nakoniec stali výstavy dve. Najskôr to bude kratšia inštalácia v práve rekonštruovanom priestore žilinskej neologické synagógy, budúcej „Kunsthalle“, v rámci Fest Anče. Táto inštalácia posluží tiež ako upútavka na jeho augustovú samostatnú výstavu v žilinskej galérii Plusmínusnula. Ako pozvánku na obe výstavy vám prinášam krátky rozhovor s Richardom – pár otázok a odpovedí, ktoré sme si vymenili cez maily. Presný obsah týchto výstav vymyslíme už o niekoľko hodín, počas našej spoločnej cesty na reprízu výstavy Remake v rumunskom Kluži.

**GP:** Vo svojich dielach pracuješ napríklad so svetlom, so zvukom, s rádiovými vlnami. Ako si sa dostal k technike a k novým médiám? Predstavuje pre teba technika nejakú výzvu, inšpiráciu, prípadne samotný cieľ, alebo je len najvhodnejším prostriedkom vyjadrenia inej myšlienky?

**RL:** Pamätám si, že keď som spravil skúšky na Fakultu umenia a architektúry v Liberci, bolo mi ľúto, že už nebudem mať matematiku ani fyziku, ktoré ma bavili. Ukázalo sa však, že som si vybral správne. Tá škola bola založená na tom, že v rámci Technickej univerzity prepája umenie s vedou. A ja som sa tam mohol dostať rovno k vymýšľaniu, byť tak trochu vedcom bez toho, že by som hľadal nejaký účel. To bol aj dôvod, prečo som nešiel na prírodovednú školu – bál som sa, že sa budem nudiť. A tiež mám v sebe akúsi posadnutosť vizuálnom. Vo vedeckom kolektíve by som asi trpel.

Áno, v technike niekedy hľadám aj samotnú myšlienku. Ale nikdy nie tak, aby som využil určitý efekt technického nástroja. Skôr tak, že technický nástroj je prostriedok, ktorý odhaľuje väčšie dimenzie skutočnosti. Napríklad teraz konštruujem anténu, ktorá bude schopná vyslať a zachytiť signál, čo obletí zemeguľu a divák začuje nepatrnú ozvenu, ktorá bude vytvorená obrovskou vzdialenosťou.

**GP:** Dôležitým faktorom tvojich diel je okrem iného aj priestor. Pri našej poslednej spolupráci si zrazu postavený pred situáciu, kedy musíš „preniesť“ svoje dielo, vytvorené špecificky pre jeden priestor,

niekde celkom inam. Nemáš s tým žiaden problém? Dá sa také niečo urobiť so všetkými tvojimi dielami?

**RL:** Vždy sa snažím spoznať najprv priestor výstavy. Potom sa mi lepšie skladajú nápady v hlave. Aj keď pracujem rád s veľkým priestorom a jeho zaplnením, robím to často iba v nehmotných kompozíciách. Baví ma vytvárať prostredie, teda atmosféru spojenú s prostredím, a na to nie sú potrebné architektonické zásahy. Dobrým príkladom je svetlo. Svetlo dokáže vytvárať priestor. Nie je však nemožné výstavu preniesť inde – len ju musím inak poskladať, ale myšlienka zostane. Systémy, ktoré tvorím z drobných elektronických elementov a navzájom prepájam drôtkami, nemusia mať presnú skladbu. A tak ako rastlina dokáže obopnúť stenu, aj ja môžem inak rozmiestniť systém v novom priestore, aby to dobre fungovalo.

**GP:** Ešte jedna otázka k priestoru a kontextu tvojich vecí. Vedel by si si v obrovskej hale poskladať zo svojich starších diel retrospektívu? Chcel by si to urobiť? Podľa čoho by si svoje diela zoradil? Skúmaš spätne svoju vlastnú tvorbu a vidíš tam nejaký vývoj?

**RL:** Keby som dostal k dispozícii veľkú halu, tak by som to radšej využil na niečo nové. Asi by som si splnil sen o otvorenej scéne, kde miesto herca je divák, a niečo sa s ním začne diať. Ani neviem prečo, ale nikdy som žiadnu výstavu úplne nezopakoval, teraz na výstave Remake to bude po prvý raz. Nie som zo zásady proti opakovaniu, ale jednoducho ma baví vytvárať vždy niečo nové. Sám sa tým posúvam. Výstavy sú tak pre mňa akýmisi ateliérmi, kde trochu riskujem, lebo tam všetko vytváram nanovo. Skúsenosťami som si už overil niektoré princípy, ktoré sa snáď opakujú, ale téma je vždy nová. Ak by som si mal poskladať retrospektívu – tam by možno bolo poznať, že sa opakujem. Možno to inak ani nejde, možno vždy smerujem k niečomu rovnakému. Druhá vec je, že v poslednom čase sa snažím dopracovať k jednoduchosti. Hľadám základnú myšlienku, odkaz, ktorý je najsilnejší, a snáď nielen pre mňa, ale aj pre diváka.

**GP:** Aká je úloha diváka v tvojich dielach? Ako by na tvoje diela malo reagovať ideálne publikum? Mnohé tvoje diela sú veľmi kontemplatívne. Je pre teba dôležitejšia divácka „kontemplácia“ než nejaká konkrétna reakcia, či už priamo na mieste v interaktívnej inštalácii alebo v rozhovore?

**RL:** Asi je prirodzené, a to súvisí aj so spomínanou jednoduchosťou, snažiť sa o najväčšie priblíženie diváckej interpretácie k pôvodnej autorovej predstave. Nie vždy je to možné – každý prichádza k dielu s inou výbavou skúseností, a preto vznikajú rôzne pohľady na vec. Občas mi napadne, či by nebolo dobré vybudovať v expozícii miestnosť, ktorá by diváka odpútala od myšlienok, ktoré mu „šumia“ v hlave a naladila ho na to správne sústredenie. Ideálne je, ak to zvládne dielo samo. Niekedy sa pýtam, či dnes už nie je galerijná prax príliš zastaraná, na to, aby dokázala upútať pozornosť spoločnosti. Je veľmi ťažké sa upokojiť a cítiť radosť z jednoduchých vecí.

Ale vrátim sa k tvojej otázke. Počítam s tým, že sa divák diela aktívne zúčastní. Často je to celé priamo od neho závislé, bez neho tam nič nie je.

Dobrou príkladom je výstava „Působení neviditelného“, ktorú som usporiadal ako akciu v Banskej Bystrici (počas festivalu Intermedia v roku 2010, pozn. red.) v stálej expozícii domu maliara Dominika Skuteckého. V úvodnej miestnosti bolo niekoľko rádií s nastavenou frekvenciou. Divák si mohol rádio vziať a prechádzať po expozícii medzi plátnami tohto realistického maliara. Keď sa približoval k obrazu, šum rádia postupne nahrádzal zvuk, ktorý som vytvoril ku konkrétnemu výjavu na maľbe. Ak tam chodilo naraz viac ľudí, priestor sa naplnil zvukom obrazov, lebo ľudia vstupovali do rádiového žiarenia malých vysieláčov umiestnených pod obrazmi.

**GP:** Tvoje diela sú dobre konceptuálne podchytené, no napriek tomu nie sú doslovné a nechávajú veľa priestoru na rôzne vysvetlenia. Nakoľko počítáš s rozličnými interpretáciami? Mávaš niekedy pocit umeleckého nepochopenia a izolácie?

**RL:** To je jasné, že niekedy ten pocit príde. Niekedy ho mávam, keď sa na mňa niekto obráti s prosbou o pomoc, a potom z toho vyplynie, že ma berie len ako technika. Ale aj z toho mám niekedy radosť, hlavne ak ide o niečo, čo nie je bežné. Radosť mi robí aj to, že moju tvorbu chápu aj ľudia, ktorí sa až tak nezaujímajú o elektronické umenie. Tento presah mi dodáva pocit sebadôvery. Najväčšiu radosť mám z diváka, ktorý príde na výstavu tak trochu „náhodne“ a zaujme ho to. Na moje prekvapenie sa stáva, že to intuitívne takíto diváci vnímajú podobne ako ja. A ešte jedna vec ma prekvapuje. Snažím sa techniku neskrývať a celý systém nechávam pre diváka otvorený aj napriek tomu, že tomu nerozumie úplne každý. A práve táto stratégia má úspech. **GP:** Všimla som si, že v niektorých svojich dielach sa viac alebo menej priamočiaro obraciaš k univerzálnym prírodným zákonom a mechanizmom. Čo pre teba znamená vesmír?

**RL:** Ako to mám opísať? Je to veľmi veľké. A množstvo otázok, ktoré sa nám každú noc objavujú nad hlavou. Počas bežného dňa sme ukotvení na zemi a máme svoj vesmír, ale potom je ten jeden univerzálny a do neho sa vojde všetko a my sa snažíme to pochopiť, ale narážame na rozumové limity a tak už zostáva len pocit.

**GP:** Naša spolupráca na výstave v Žiline je zatiaľ len v hrubých obrysoch. Aké sú momentálne tvoje najhorúcejšie témy a najobľúbenejšie technológie? Môžeš nejak naznačiť, čo by diváci mohli v lete v Žiline vidieť?

**RL:** Zistil som, že na vedľajšej fakulte Univerzity v Ústí nad Labem majú kameru s funkciou termovízie. To je to, že vidíme pomocou tohto nástroja svet inak, než v bežnom svetle. A to ma baví, mám rád odkrývanie neviditeľného. Teraz si to skúšam a zisťujem, čo s tým. Už teraz si predstavujem nejaké objekty vytvorené teplom. Budú sa nám javiť inak, keď sa na ne pozrieme obrazom termovízie. Tak toto tam asi bude.

—  
GP

<http://sites.google.com/site/richardloskot>  
Videoprofil Richarda Loskota:  
<http://artycok.tv/lang/en-us/8179/loskot-richard>



Richard Loskot

Foto: Martina Uhlířová. Detaily z inštalácie Richarda Loskota: Záznamy přítomnosti, Remake, Brno 2012



# Analógová tma

Kamenným jednosálovým kinám po celom Slovensku hrozí skorý zánik. Spolu s nimi prestane kino ako kultúrna inštitúcia existovať. Ostanú multiplexy. Artová distribúcia bude vytlačena von z priestoru, pre ktorý sa vytvára. Zo strachu o malé kiná zorganizovalo KINEČKO v rámci festivalu FIFFBA diskusiu o kinodistribúcii a budúcnosti kín.

Foto: Martina Uhlířová, Detaily z inštalácie Richarda Laskota: Zaznamy prítomnosti, Remake, jún 2012

Do diskusie bolo pozvaných viac účastníkov, ako sa jej nakoniec zúčastnilo.<sup>1</sup> Odvážnymi boli Luboš Bišto<sup>2</sup>, Silvia Dubecká<sup>3</sup>, Přemysl Martínek<sup>4</sup>, Ivan Hronec<sup>5</sup>, Adriana Kráľovičová<sup>6</sup>, Vladimír Štríc<sup>7</sup> a Martin Šmatlák<sup>8</sup>. Bremeo moderovania niesla Zora Paulíniová (Kalka).

## Plač nad rozliatym mliekom

Tak najskôr polopate čo to znamená digitalizácia.<sup>9</sup> Film sa viaže k filmovému pásu (najmä 35 mm) od svojho vzniku. S nástupom nového tisícročia sa však veľké americké filmové spoločnosti (majors)<sup>10</sup> rozhodli skončiť s týmto materiálom a podriať sa trendu jednotiek a núl, čiže filmy zdigitalizovať. Prešli na formát DCP (Digital Cinema Package)<sup>11</sup>. Určite ich vôbec nezaujímalo, aké problémy týmto prechodom spôsobia malým kinám. Ide najmä o problémy finančné. Digitalizácia stojí od 70 000 eur do 120 000 eur. Audiovizuálny fond prispieva maximálne do výšky 50% nákladov. Program MEDIA, kde je maximálna výška podpory 20 000 eur na jednu sálu, je založený na tak prísnych podmienkach, že jednosálové kiná nemajú šancu ich splniť. Potrebné finančné prostriedky si majú kiná zaobstarat sami, či už cez samosprávy alebo súkromných sponzorov. Keďže samosprávy nemajú ani na opravu ciest a súkromný sponzor je na Slovensku takmer cudzím slovom, kiná majú k digitalizácii naozaj veľmi ďaleko. Ako digitálne premietacie stroje tak aj nové tituly (ako tie artové tak aj tie kasové) ostávajú iba snom drobných kinárov. Cesta je ďaleká a cieľ nevidno. Ostávajú už iba tie 35mm kópie, ktorých je na trhu stále čoraz menej. V únii digitalizovaných kín je zapísaných 9 digitalizovaných kamenných kín<sup>12</sup> a finančnú podporu z AVF dostalo ďalších 14 jednosálových kín<sup>13</sup>. Celkovo ich je však po celom území Slovenska 170. Čo s nimi bude? Distribútori postupne strácajú, niektorí už aj úplne stratili ekonomickú motiváciu na výrobu 35mm kópií, keďže ich hlavní odberatelia<sup>14</sup>, ktorí tvoria z pohľadu tržieb 90% trhu, sú plne digitalizovaní. Čo budú premietat? Zavrú sa? Aj na tieto otázky mala odpovedať zorganizovaná diskusia.

„Digitalizovať 170 kín pravdepodobne nie je možné a ani účelné.“

MARTIN ŠMATLÁK

O kiná sa štát veľmi nestaral. Desaťročia existovali kiná len v správe miest a obcí, v ktorých boli prevádzkované. Pri malých jednosálových kinách je to tak dodnes. Neexistovalo centrálné riadenie. Neuvoľňovali sa nijaké finančné prostriedky. AVF priniesol zmenu. Kinečká spolu s viacsálovými kinami začali prispievať 3 centy z každej vstupenky. Fond im to aj vracal. V roku 2010 to bolo 2,5% a v roku 2011 5% z celého objemu peňazí AVF. V súčasnosti je evidentné, že tieto dva roky boli málo, takmer nič nezachránili. Počet kín, ktoré nie sú zdigitalizované a nemajú ani podanú žiadosť je 150. Keby sme ich chceli zachrániť, tak by celkové náklady predstavovali 15 miliónov eur. Ak nie všetky, ktoré? Podľa čoho ich vybrať?

## Zachrániť ich

Digitalizácia sa bytostne týka nielen kinárov, ale aj všetkých ľudí pracujúcich v audiovizuálnom prostredí. Nenapreduje tak rýchlo, ako distribútori sťahujú 35 mm kópie. Kiná nemajú čo do programu, zatvárajú sa a profitujú z toho multiplexy. Autorský film sa vytvára, komerčná tendencia získava radikálnu nadvládu. Diváci si však zaslúžia kvalitné filmy, nielen komerčné tituly väčšinou pochybné kvality. Nezdigitalizovaným kinám v súčasnosti ostáva premietat z DVD, Blue Ray, alebo nepremietat vôbec. Ponuka kina stráca na kvalite nielen titulov ale aj premietania. ASFK ako jedna z mála distribučných spoločností plánuje aj v budúcom roku kombinovanú distribúciu na slovenské filmy – aj DCP aj 35mm kópie. Bolo by síce krásne, keby kiná premietali iba artové filmy, ale je na takýto vynútený krok slovenský divák pripravený? Béla Tarr ako z núdze cnosť. Bodaj by slovenské kiná postavil na nohy Turínsky kôň.

## Aby sa ľady digitalizácie pohli

Kde zohnať tie peniaze? Ako pomôcť kinárom? Existujú riešenia na úrovni jednotlivých kín, národnej – slovenskej úrovni, ako aj na tej európskej.

Začnime tou najnižšou ale najpodstatnejšou úrovňou kiná-kinári. Starý systém negunguje. Ani po finančnej stránke a ani po tej diváckej. Aj napriek tomu, že je kino nepopierateľne kultúrnou inštitúciou, môže fungovať aj ako podnikateľský subjekt. Možnosti financovania – podnikania kina sa radikálne zmenili a stále sa aj veľmi rýchlo menia<sup>15</sup>. Diváci sa zmenili tiež. Aj keď stále existuje skupina teenagerov vyhľadávajúcih intimitu kina, nie je to cieľová skupina, na ktorej je možné budovať divácku základňu. Potenciálnym divákom je každý, len si ho treba získať. Na rad sa teda dostáva kreatívne programovanie celého priestoru kina, ktoré si jednoznačne musí zachovať a budovať lokálny charakter. Základom je komunikácia s divákmi a väbenie

na rôznorodú a príťažlivú ponuku.<sup>16</sup> Bojujte!

Na celoslovenskej úrovni komplexného riešenia filmu už nastal posun. Digitalizácia kín sa dostala do programového vyhlásenia vlády Róberta Fica. Pokrok? Iba vyhlásenie nestačí. Kiná nemôžu byť odkázané iba na miestne samosprávy a AVF. Z digitalizácie sa potom stáva boj jednotlivcov a ten je vždy menej efektívny ako ten spoločný. Okrem distribútorov by mali ruku k dielu mali priložiť aj slovenskí producenti. Záchrana kamenných kín však nie je dôležitá len pre artovú kinematografiu vo všeobecnosti, ale predovšetkým konkrétne pre slovenskú. Slovenské filmy nebudú hrať multiplexy a keď, tak len veľmi zriedkavo a nevhodne. Ak náhodou dôjde k tomu, že sú v multiplexe premietané, ide väčšinou len o týždeň premietania. Okrem absolútne nevyhovujúcich premietacích časov majú distribútori povinnosť zaplatiť multiplexom Virtual Print Fee vo výške 500 eur pre Cinema city (multiplexy v Bratislave) a 390 eur pre sieť CINEMAX (multiplexy po území

## 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)  
Miro Jelok (štangast)  
a ďalší

**jazykové korektúry**  
PhDr. Jitka Madarásová

**fotograf**  
Tereza Križková (TK)

**grafický dizajn**  
Pavína Morháčová (pavka.sk)

**tlač**  
Grifis, s. r. o.

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

KINEČKO vychádza raz za 2 mesiace.

[www.kinecko.com](http://www.kinecko.com)

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil:

**AVF** AUDIO VIZUÁLNY FOND

### Ďakujeme za dôveru našim partnerom



### Obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z predminulého KINEČKA je Muž s kinoaparátom (r. Dziga Vertov). Za správnu odpoveď získava Ján Plišnák celoročné predplatné Kinečka. Uhádnite z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Píšte na [kinecko@kinecko.com](mailto:kinecko@kinecko.com).

Sledujte stránku [www.kinecko.com](http://www.kinecko.com)

Nájdete na nej aktuálne články, programy kín a priestor pre vyjadrenie vlastného názoru.

Slovenska) – vravia tomu „príspevok na digitalizáciu.“<sup>17</sup> Vznikne nový fenomén národnej kinematografie len na DVD?

Práve producentom sa digitalizáciou zlacňuje výroba filmu. Práve im by malo záležať na tom, aby existovali kiná okrem multiplexov, aby sa ich filmy – najbližšie práve slovenskému divákovi – mali kde hrať. Je totiž na čase zachraňovať. Podelia sa o svoj kus koláča z AVF?

Európska únia sa zrejme taktiež pokúsi ponúknuť komplexné riešenie. Len 50% kín na jej území je zdigitalizovaných.<sup>18</sup> Finančné dotácie však nepôjdu z programu Media<sup>19</sup>, ale najskôr cez štrukturálne fondy, ako poznamenal Vladimír Štric, riaditeľ kancelárie Media Desk Slovensko. Vzápätí ponúkajú aj príklad poľského vojvodstva, kde boli všetky kiná digitalizované práve cez štrukturálne fondy. Aj týmto príkladom by sme sa mohli inšpirovať. Slovensko by si malo dať do svojho národného referenčného rámca na čerpanie eurofondov ako prioritu digitalizáciu kín. Každé ministerstvo má vo svojom sektore oddelenie pre štrukturálne fondy. Ministerstvo kultúry si tak môže splniť prioritu z programu vlády a nebude ho to stáť ani euro. A Európska únia rada pomôže.

### Záver

Uzavríme to celé niekoľkými citátmi zúčastnených diskutérov. Myslím, že obstoja aj bez kontextu.<sup>20</sup>

„Film je biznis, či chceme, alebo nechceme.“  
MARTIN ŠMATLÁK

„Toto nie je problém štátu, toto nie je problém kina, toto nie je problém distribučných spoločností. Toto je problém všetkých, ktorí radi chodia do kina.“  
IVAN HRONEC

„Záchrana kín nie je dôležitá len pre artovú kinematografiu ale je to záchrana aj pre slovenskú kinematografiu.“  
PETER DUBECKÝ (riaditeľ SFÚ)

„Vôbec nie je zaručené že tá technológia je trvácna. To nevie dnes nikto.“  
MARTIN ŠMATLÁK

„Odpoveď je jednoduchá. 4 miliardy eur nevyčerpaných štrukturálnych eurofondov.“  
VLADIMÍR ŠTRIC

„Obsah sa nedá vnímať bez formy. Kino by malo zostať kinom. Zaslúži si byť inštitúciou.“  
LUBOŠ BIŠTO

Vám (kinári a diváci), držím palce, aby ste o svoje kiná neprišli. Ja pre istotu zhánam 35mm filmy všade kde sa dá. (Áno, aj odpad z laboratórií beriem). Keď o 10 rokov budú na Slovensku len tri kamenné kiná a premietat' z kópie bude opäť neskutočne in tak Vám v tom krásnom kine, ktoré bude spojené s knižnicou a parkom premietnem *Svatbu v koralovém moři* (1944) z filmového pásu. Len sa ešte musím od Roba naučiť premietat'.

—  
EP

1 Nezúčastnili sa Andrea Baisová z Forum Film, Denisa Biermanová z Garfield film, Pavel Bednařík – bývalý umelecký riaditeľ AČFK, Ivan Solár z Tatra Film, Peter Kot zo spoločnosti Itafilm.

2 člen prevádzkového a záchranného tímu košického kina Biograf

3 riaditeľka kancelárie Asociácie slovenských filmových klubov.

4 riaditeľ českej spoločnosti Artcam, ktorá sa zameriava na filmy autorského charakteru s novátor-ským potenciálom.

5 Výkonný riaditeľ spoločnosti Film Europe, ktorá sa špecializuje na financovanie, vývoj, produkciu, distribúciu európskych filmov. Prevádzkuje aj televízie: Kino CS, Doku CS a Muzika CS a Film Europe Channel.

6 Manažérka spoločnosti Magic Box Slovakia, nezávislej filmovej distribučnej spoločnosti, ktorá sa od roku 2004 sa zaoberá kinodistribúciou.

7 Riaditeľ Media Desk Slovensko, ktorá je organizačnou zložkou Slovenského filmového ústavu. Prostredníctvom programu Media môžu distribútori žiadať finančnú podporu.

8 Riaditeľ Audiovizuálneho fondu, ktorý okrem spolufinancovania digitalizácie kín, prerozdeľuje aj prostriedky na distribúciu slovenských a zahraničných filmových diel.

9 Čitatelia, ktorým je tento pojem jasný, môžu prejskočiť na ďalšiu časť článku.

10 Všetky spoločnosti vyrábajúce „kasové thráky“ pre kiná – 20th Century Fox, Warner Brothers, Walt Disney Company a im podobné.

11 V súčasnosti sú to hardisky, ale postupne sa má začať využívať najmä internet.

12 Kino Danubius Štúrovo, Panoramatike kino Partizánske, Kino Hviezda Trnava, Kino X Stupava, Kino Nicolaus Liptovský Mikuláš, Kino Mier Spišská Nová Ves, Kino Apollo Lučenec, Kino Kultúrny dom A. Hlinku Ružomberok, Kino Moskva Martin

13 Dom kultúry v Námestove, Kultúrne a informačné centrum Čadca, Kino Mier Nové Zámky, Kino Pezínok, Kino Orbis Rimavská Sobota, DK Šafa, Kino Mier Trstená, Kino Humenné, DK Galanta, Kino

Mladost' vo Vranove nad Topľou, Kino Mier Senec, Kino Topoľčany, Kino Centrum Michalovce, Kino Považan v Novom Meste nad Váhom

14 Multiplexy spoločností CINEMA CITY a CINEMAX

15 Európska únia sama vytvorila bussiness model financovania malého kina, ktorý je dostupný tu: [http://ec.europa.eu/culture/media/programme/overview/consultations/docs/background\\_digital\\_cinema\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/culture/media/programme/overview/consultations/docs/background_digital_cinema_en.pdf)

16 Pustíte divákov do premietacej kabíny! Premietnite ich rodinné filmy zo 16mm kópií! Spravte premietanie nemého filmu s kapelou! Podávajte ku kúpenému lístku poldecák borovičky!

17 Spoločnosť CINEMAX 3 sály digitalizovala zo štátnych peňazí (išlo o sály v Košiciach, Prešove a Poprade)

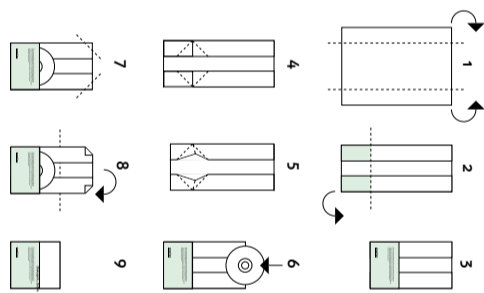
18 V rámci územia Európy je 100% digitalizované len Nórsko, Škandinávia ho dobieha.

19 Podmienky tejto podpory sú však tak prísne európsky orientované, že ju splnili na Slovensku 1 alebo 2 kiná.

20 Keby vám predsa chýbal, celú diskusiu nájdete na [www.kinecko.com](http://www.kinecko.com) alebo [www.vimeo.com/kinecko](http://www.vimeo.com/kinecko).

# Poráčajú sám

Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD



Ultimum refugium znamená posledné útočisko. Celovečerný absolventský film Ondřeja Vavrečku je dokumentárnou meditáciou nad pojmom konca vo všetkých jeho významových rovinách a vtelením tohto pojmu v ľudskej realite a v 16mm filmovom materiáli. „Mihavá a živá kamera a pestrý súbor rôznych filmárskych techník (dokumentárne zábery, rozhovory, reklamná vsuvka, animované pasáže, godardovské textové vločky, hudobná zložka a zvukové odkazy a i.) posúvajú dej vpred a vzad nezávisle od ozajstného plynutia času, no spoza filmu sa škerí filmár-manipulátor, presúvajúci hranicu (ak vôbec je) medzi vysokým a nízkym, sakrálnym a profánnym, racionálnym a iracionálnym,“ píše o filme Kristína Karabová v texte, ktorý nájdete v tomto Kinečku na str. 6.

r. Ondřej Vavrečka, FAMU 2011

AUDIO  
VIZUÁLNY  
FOND

Výrobu a distribúciu  
DVD financuje podpora:

KINEČKO



KINEČKO

Ultimum  
Refugium