

program (august + september 2012)

str. 2:

En Face: Emanuelle Béart
Premôť čas: Žiť napriek smrti

str. 3:

Scratch (v) o filme: Pornoparade

str. 4:

To Listen or Not To Listen: Cosmopolis
En Face: Floex

str. 5:

En Face: Michaela Pavlátová

str. 6:

Tvárou v tvár: Vierka Bačíková

str. 7:

Vidieť či nevidieť: Až do mesta Aš

str. 8:

Škrt (v) o filme: Eros
v slovenskom filme

str. 9:

Škrt (v) o filme: Eros
v slovenskom filme

str. 10:

Vidieť či nevidieť: Do naha
Vidieť či nevidieť: Zvonky šťastia

str. 11:

Škrt (v) o filme: 4 živly

str. 12:

Škrt (v) o filme: Fórum a Midpoint
na Art Film Feste 2012
Škrt (v) o filme: Prehliadka filmov v SNG

str. 13:

Suterén: Mati Kütt a Sky Song

str. 14:

Asking architecture
Zlínský salon mladých 2012

str. 15:

Porad' si sám:
Užitočné veci nebývajú sexi

str. 16:

Porad' si sám:
Užitočné veci nebývajú sexi



KINEČKO

číslo 12 / ročník 3 / august + september 2012 / cena 2 €

Poznáš melón na obrázku?
Zaflirtuj si s Kinečkom
odpoveďou na otázku!
(kinecko@kinecko.com)

editoriál (alias tvárou v tvár Begovi)

„Keď západ, a bolo to dávno, objavil lásku, priznal jej dostatočne veľkú cenu, aby urobila prijateľnou aj smrť. Dnes je to sex, čo chce vstúpiť do tejto rovnice, zo všetkých najvyššej.“

MICHEL FOUCAULT

V obálke, z ktorej ste práve vyťahli toto Kinečko, sa ukrýva DVD so študentským filmom *Pornoromantik* (2006). Jeho režiséra Petra Begányiho sme na poslednú chvíľu oslovili na rozhovor, pre nedostatok času (môjho aj jeho) iba virtuálny – cez mail.¹ Sťažoval sa, že sa s ním nechcem stretnúť, tak som sa mu rozhodla venovať editoriál (priznávam, že to bolo aj pohodlnejšie ako koncipovať hlbavú historicko-filozoficko-kulturologickú esej na tému erotiky vo filme, či sexuality v súčasnej kinematografii). Či už sa prikláňame k Freudovi alebo Foucaultovi,² nič to nemení na veci, že Begányi svojho času rozčeril vody študentského filmu.

EK: Prečo si sa rozhodol nakrútiť film *Pornoromantik* a čo je podľa teba pre jeho protagonistu charakteristické?

PB: Náhoda ma priviedla k tejto téme. Náhoda praje pripraveným a my sme mali so sebou kameru, tak sme začali nakrúcať. Nevie, čo je pre protagonistu charakteristické, asi smútok.

EK: A uvedomuješ si, že ťa často v diskusiách obviňujú z toho, že si svojho protagonistu jednoducho zneužil ako senzáciu?

PB: Nezneužil som ho. Dostal som možnosť ísť sa pozrieť na pornokasting priamo v Bratislave, tak som tam samozrejme šiel a aj s kamerou. A zrazu som zbadal chlapca medzi zo ručiacimi bujakmi, ktorý tam vôbec nepatrí. Bolo to ako keď nájdeš perlu v kope... no hnoja, v ktorom on bol niečím úplne iným, a to sa mi zdalo hrozne zaujímavé.

EK: Dúfam, že sa na ňu teraz neurazíš. Na toto priznanie som sa dlho odhodlávala. Tvoj dlhometrážny dokumentárny debut *Erotic nation* tematizuje vzťah medzi erotikou a politikou, ktorý je neodškriepiteľný. Aby som však bola úprimná, neobjavila som za spojeniami v tvojom filme nejaké nové alebo hlbšie súvislosti. Čo má napríklad divákovi naznačiť informácia o počte predaných kondómov za vlády Vladimíra Mečiara?

PB: Nie sú to kondómy, ale vibrátory, ako žena by si to mala vedieť. Rok 1993 bol rokom vibrátorov, preklop si to, čo sa dialo v roku 1993 na Slovensku a následne potom. Kto bol pri moci? Čo musel prežívať národ v tom čase, keď kupoval vibrátory ako teplé rožky? Musel ukájať? Alebo to bolo prirodzené pre tie časy?

EK: No ja by som skôr povedala, že to súvisí s rozmachom sex-biznisu za Mečiara. Ty si naozaj myslíš, že sa ľudia ukájali vibrátormi kvôli tomu, ako prežívali mečiarovskú vládu?

PB: Mne jednoducho pripadalo zaujímavé, že ten obchod je štatistika. Že obchodník má tabuľky, v ktorých je zaznamenaný ročný predaj, dajme tomu vibrátorov, a ty si podľa toho vieš

urobiť obraz ako sa obyvateľstvo správa, kedy má, kedy nemá peniaze... netreba za tým hľadať nejaký sexbiznis mečiarovskej vlády, alebo nejakú mafiu. To bol úplne obyčajný obchod, ako keď si niekto otvorí stánok s hotdogmi. Nie je za tým nijaká hlbšia výpoveď. Rafajovci sú plochá téma. Nič šokujúce za tým nie je. A tiež tam zohrávala úlohu istá dávka naivity. Vtedy sme ešte verili, že SDKÚ sú lepší ako HZDS. Dnes už nikto nie je lepší.

EK: Čo ti hovorí slovné spojenie „erotika a slovenský film“?

PB: Romantizmus, naivita.

EK: A prečo to tak podľa teba je?

PB: Asi sme jednoducho takí. Úplne iní ako tie južanské národy. Dlhú u nás bolo zobrazovanie erotiky na plátne zakázané, bola cenzúra...

EK: Ale veď už dávno nie je cenzúra a nielen južanské národy zobrazujú explicitne erotiku na plátne. Pozri sa na Nemcov, Francúzov...

PB: To máš pravdu. A čo ešte tí Rakúšania, taký Ulrich Seidl.

EK: Napríklad v *Až do mesta Aš* Ivety Grófovej, novom slovenskom vynikajúcom filme, dosť drsnom a priamom vo svojej téme aj forme, nenájdeme priame zobrazenie sexuálnych scén. Všetko sa deje tak nejak mimo obrazu. Naráža na to aj recenzia Márie Ferenčuhovej v tomto Kinečku.

PB: Tak to asi nie je dobré. V takomto filme by sa tie veci mali ukázať. Aj keď my v *Erotic nation* sme to možno trochu prepískli. Myslel som si, že keď ide o dokument a tému sexshopov, tak to tam jednoducho treba ukázať. Ale v HBO to cenzurovali.

EK: A ktorý zahraničný film je pre teba v zobrazení erotiky najpôsobilivejší?

PB: Louis Malle, *Šeľest na srdci* z roku 1971. Zobrazuje incestný vzťah Laurenta s vlastnou matkou. Pracuje s ním nie na základe pocitu viny, ale ako s milostným oslobudzujúcim prvkom, na ktorý má spomínať (ako mu matka hovorí) nie s výčitkami, ale s nehou, ako na niečo nádherné.

EK: Zobrazovanie erotiky na plátne vždy evokovalo posúvanie určitých hraníc a poznania. Aké hranice by si ty ako filmár rád prekročil?

PB: Možno by som nechcel prekračovať hranice, ale práveže si ich stanoviť.

EK: Ako to myslíš?

PB: Hľadať stále niečo nové, čo je v podstate údelom dokumentaristu, je hrozne vyčerpávajúce. Človek musí tráviť veľa času v tom prostredí, ktoré chce zobraziť, presvedčať protagonistov aby sa otvorili... podľa mňa aj preto sa Iveta Grófová nakoniec rozhodla namiesto dokumentárneho filmu nakrútiť hraný. Ja už mám pocit, že som toho dosť veľa spoznal a radšej by som sa teraz púšťal do menších vecí, pri ktorých toho nemusím toľko spoznávať.

EK: Ale o tom je asi dokument nie? O spoznávaní a posúvaní hraníc, hľadanií skrytých vecí...

PB: No to áno. S Andrejom Kolenčíkom teraz dokončujeme krátkometrážny hraný film *Výstava*, o ľuďoch pracujúcich v prírodopisnom múzeu. Bude to trpká komédia s hviezdny herckým obsadením. Začali sme s krátkym filmom, aby sme si vyskúšali, či sme schopní zvládnuť výrobu hraného filmu a myslím, že sme zistili, že áno.

EK: A čo budeš teraz robiť, keďže *Výstava* je takmer hotová?

PB: Práve som pred nakrúcaním dokumentu *Konkoly* – o starostvi jednej malej, ale za to najbohatšej obce na Slovensku, ktorý tam pôsobí už 21 rokov. Obec sa volá Kechnec, má 1 200 obyvateľov a vedľa priemyselný park, ktorý Jozef Konkoly postavil. Doteraz tam zamestnal okolo 10 000 ľudí a miestni namiesto aby sa tešili, ešte na neho nadávajú, lebo musia robiť. Zatiaľ som precestoval okolie – dedina sa nachádza neďaleko Košíc a uvažujem akým spôsobom túto tému uchopiť, aby bola zaujímavá dajme tomu aj za hranicami Slovenska, keďže už teraz mám zo zahraničia odozvy so záujmom o distribúciu.

EK: ... stále si myslíš že ťa „nemilujem“ aj keď som nakoniec prišla a sedíme tu spolu na kofe?

PB: No ja som proste nestíhal vypisovať niečo do mailu, keďže som bol v strižni a nadrábal si prácu pred dovolenkou.

EK: A kam ideš?

PB: Do Malagy.

EK: Tak šťastnú cestu, možno tam stretneš môjho brata. On letel dnes. A ďakujem za rozhovor.

PB: Ja ďakujem.

—
EK

1 Keďže sa to cez mail nedarilo, nakoniec sme sa predsa stretli osobne, kde sme si navzájom prezradili, že ja prichádzam od jazera a on odlieta na Malagu.

2 Esej francúzskeho filozofa Michela Foucaulta *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité 1* by sa dala veľmi zjednodušene zhrnúť do tézy, že ak Freud vystavil na piedestál hovorenie o sexe, nespôsobil tým žiadnu revolúciu, ale iba šikovne zužitkoval sklon k presunu sexuality zo života do diskurzu (reči, príbehov, umenia, medicíny...), ovládnuť sexu diskurzom, ku ktorému došlo už v 17. storočí. Ako vidíte, naše Kinečko nie je výnimkou. Pokúša sa s dokumentaristom zaviesť reč na sex. So slovenským dokumentaristom to však nie je jednoduché.

Herectvo je sexuálny akt

Záber z filmu *Krásna hašterilka*

O rozhovory s herečkami sa obyčajne práve nebijem. V kúpeľnom parku Trenčianskych Teplíc sa júnové slnko predvádzalo vo svojej najexponovanejšej podobe, keď som intenzívne premýšľala ako sa ja, neznáma slovenská filmová kritička, budem baviť s francúzskou hereckou hviezdou o erotike vo filme a o jednom z mojich najobľúbenejších filmov, v ktorom (nie náhodou) hrala. Veľké čierne okuliare a ďalších päť novinárov v rade predomnou nevestilo nič dobré. Mój rozhovor mal prísť na rad posledný, čo sa nakoniec ukázalo ako výhoda. Tvrdá fajčiarka **Emanuelle Béart** (EB)¹ utiekla z hotelového salónika do príjemného záhradného altánka a na tému, ktorá ju dúfam zaujala, poskytla Kinečku rozhovor dlhší než bolo pôvodne v pláne.

EK: Na tlačovej konferencii ste sa nechali počuť, že ešte dôležitejšie ako film je pre vás divadlo. Sú roly, ktoré vám ponúkajú v divadle, typologicky iné ako tie vo filme, dajme tomu menej erotizujúco orientované?

EB: Treba rozlišovať medzi obrazom, ktorý sa vytvára a sexualitou, citom, nehou, ženskostou/mužskostou, ktoré sú súčasťou každej ženy – herečky či muža – herca. Ide o dve rôzne veci. Bola som napríklad veľmi prekvapená výberom ukážok z mojej tvorby, ktoré som videla pri včerajšom preberaní ceny na Art Film Feste. Myslím si, že moja filmografia je v skutočnosti oveľa rôznorodejšia: hrala som drogovu závislú², väzenkyňu, prostytutku³, či dokonca ženu umierajúcu na rakovinu, pričom kvôli tejto roľe som musela schudnúť na 39 kíľ. Obraz, ktorý bol výsledkom včerajších ukážok bol len jedným z mojich mnohých. Ale vráťme sa k pôvodnej otázke. Samotný akt hrania, či už vo filme alebo v divadle je vo svojej podstate sexuálny. A sexuálny akt nemusí byť vždy iba radostný. Môže ísť aj o výkrik či protest. Rovnako v divadle ako vo filme. Divadlo telo neabstrahuje. Je v ňom minimálne rovnako prítomné ako vo filme.

EK: Kedy ste si uvedomili túto sexuálnu podstatu herectva? Prišiel nejaký moment, kedy ste sa s tým museli vyrovnáť?

EB: Uvedomovala som si to od začiatku. Treba však pamätať na to, že sexualita, to nie je len príťažlivosť, ale aj opačný, odpudivý princíp. Práca herca alebo herečky spočíva v tom, že sa stávajú objektom fantázií režiséra. Režisér pracuje prostredníctvom zamilovania sa do svojho hereckého objektu. Toto som si uvedomila hneď na začiatku, pretože ide o základnú integrálnu súčasť toho, čím je film vo svojej podstate. V tom spočíva výnimočnosť, ale aj zmysel tejto práce. Je to tak, že herec nehrá intelektom, ale svojím telom, svojou krvou. Je to cirkulácia energie, o ktorej každý herec musí od začiatku vedieť. Ide o základný nástroj, s ktorým pracujeme.

EK: Dovoľte aby sme sa nachvíľu zastavili pri emblematickej úlohe témy erotizmu vo filme, a to je *Krásna hašterilka*. Film je o dievčati, do ktorého života zasiahne starý maliar, keď z nej urobí svoju modelku. Zasiahol podobne Jacques Rivette do vášho života mladej herečky, keď ste sa zmocňovali tejto roly?

EB: *Krásna hašterilka* je syntézou všetkého, čo som o filme ako sexuálnom akte doteraz povedala. Aj o vzťahu tvorcu a jeho múzy. Ale ten, kto vo filme podstúpil zmenu, nie je v prvom rade žena, ale ten tvorca. Každý film je pre mňa ako herečku cestou, a čo povedať o ceste s Rivettom? Všetko je obsiahnuté v spomínanom filme. Ja som skôr hanblivý človek. Nahota nie je niečo, v čom sa cítim prirodzene dobre. Moja cesta týmto filmom bola práve o tom, ako prekonať ostych a v tom mi pomohol Rivette⁴. Dokázal to preto, že aj on je rovnako ako ja skôr hanblivý a uzavretý, intímny človek. Celá odpoveď tkvie v tom, že Rivette nehľadal môj holý zadok, ale hľadal dušu. Túto odpoveď som objavila na jednej konferencii v New Yorku, kam Rivette neprišiel, a všetky otázky sa hrnuli na mňa. Pamätám si, že na začiatku nakrúcania som sa po každej scéne rýchlo obliekla. Postupne to však zo mňa opadlo, pretože sme všetci, celý štáb cítili, že nehľadáme nahotu, ale niečo ukryté vnútri. Z vizuálnej stránky bolo dôležité, aby kamera dokázala zachytiť práve ten ostych prostredníctvom môjho tela, ktoré sa niekedy až triaslo, ako som sa hanbila. *Krásna hašterilka* je film o tvorbe. Nahota v ňom je zdrojom tvorby, nejde o lacnú nahotu, ktorá býva cieľom zobrazenia. Myslím, že presne toto vystihuje vašu tému, o ktorej chcete hovoriť.

EK: Francúzsko znamená pre svet obrazov symbol toho, čo je „sexi“. Naopak Slovensko je v budovaní erotických obrazov akési nemotorné. Čo to podľa vás môže napovedať o identite toho ktorého národa? Vypovedá to niečo o odvahe prekračovať hranice, skúmať nepoznané?

EB: Nemôžem posudzovať vašu kinematografiu, keďže nepoznám vaše filmy. V každom prípade, ja nevnímam francúzsky film tak, ako hovoríte. Aspoň pre mňa tento typ obrazu vo francúzskom filme nie je taký podstatný. Myslím, že naša kinematografie je oveľa diverzifikovanejšia. Ak mám za seba povedať, vnímam tak skôr taliansky film, než ten náš.

EK: Kde ležia vaše hranice, za ktoré by ste sa v oblasti erotiky vo filme nevybrali?

EB: V skutočnosti pre mňa neexistujú žiadne limity. Všetko sa meria kvalitou režiséra, s ktorým pracujem. Rada pracujem s režisérmi, voči ktorým cítim veľký rešpekt. Nie som tu na to, aby som robila veci, ktoré som už niekedy v minulosti robila. To ma nezaujíma. Rovnako nie som herečkou preto, aby som vytvárala nejaké limity. Ja si naopak celý život vyberám veľmi náročné úlohy, ktoré mi umožňujú posúvať rôzne druhy hraníc, aj keď práve *Osem žien*, ktoré premietali tu na Art Film Feste, nie sú možno tým najlepším príkladom. Všetko je na režisérovi a na tom, ako ma dokáže posúvať cez hranice, o ktorých som si predtým ani nepredstavovala, že existujú. Režisér je ten, ktorý určuje limity.

—
EK

- 1 Emanulle Béart sa zmocnila svojej prvej filmovej roly už v siedmich rokoch. Nasledovali roly, ktoré získala na základe svojho očarujúceho zjavu: *Prvé túžby* (Premiers désirs, r. David Hamilton, 1983), *Zakázaná láska* (Un amour interdit, r. Luis Bacalov, 1984), *Utajená láska* (L'Amour en douce, r. Edouard Molinaro, 1985), *Manon od prameňa* (Manon des sources, r. Claude Berri, 1986), *Nalavo od výťahu* (À gauche en sortant de l'ascenseur, r. Edouard Molinaro, 1988). Vďaka dobrým znalostiam angličtiny, ktoré získala ako učiteľka francúzštiny v Montreale, sa jej podarilo zviditeľniť aj za oceánom: *Schôdzka s anjelom* (Date with an angel, r. Tom McLoughlin, 1987), *Mission: Impossible* (Brian de Palma, 1996). V roku 1991 ju Jacques Rivette obsadil do jej hádam najvýznamnejšej úlohy vo filme *Krásna hašterilka* (La Belle noiseuse), nakrútenom podľa Balzacovej poviedky. Jej zatiaľ posledným u nás známym filmom bolo *Osem žien* (2002) François Ozona, v ktorom si zahrála v úlohe komornej. Je o nej známe, že sa intenzívne angažuje na poli ľudských práv, je aktívnou členkou organizácie UNICEF (bola dokonca zatknutá za obhajovanie práv imigrantov v Paríži v roku 1997). Vo Francúzsku je jednou z najoceňovanejších herečiek, pravidelne je nominovaná na najvyššie ocenenie César, ktoré niekoľkokrát aj získala, ako napr. za účinkovanie v *Manon od prameňa* alebo *Francúzka* (Une femme française, r. Régis Wargnier, 1995).
- 2 *Les Enfants du désordre* (r. Yannick Bellon, 1989).
- 3 *Žena môjho muža* (Nathalie, r. Anne Fontaine, 2003).
- 4 Opakujúcim sa filmovým partnerom Emanuelle Béart je alžírsko-francúzsky herec Daniel Auteuil. Vo filme *Srdce v zime* (Un coeur en hiver, r. Claude Sautet, 1992) rozohrali spolu s Emanuelle príkladnú hru introvertnosti citov.

Žiť napriek smrti

Teraz sa nepozerať

Don't Look Now, r. Nicolas Roeg, UK/IT, 1973

John a Laura Baxterovci si so svojimi dvoma deťmi pokojne nežijú v hosnom vidieckom sídle. Na prvý pohľad pomerne komótny rytmus ich životov je narušený vo chvíli, keď sa ich dcéra Christine nešťastnou náhodou utopí v rybníku. John vybehne z domu, akoby tušil čo sa deje vonku, hoci to nemôže priamo ani vidieť ani počuť, no ani tak nedokáže Christine zachrániť. Strih nás prenáša do Benátok. John pracuje ako reštaurátor v kostole pod dohľadom miestneho biskupa. Pri obede s Laurou stretnú dve ženy, slepú Heather a jej sestru Wendy. Laura sa s nimi začne viac či menej náhodne stretávať a postupne odhaľuje vizionárske schopnosti Heather. Johnovi sa to príliš nepáči...

Nicolas Roeg začína ako kameraman (jeho meno sme spomínali v súvislosti s Truffautovým *451 stupňov Fahrenheita* (Fahrenheit 451) a pred *Teraz sa nepozerať* (Don't Look Now) mal ako režisér na konte dva celovečerné filmy. Spolu s Donaldom Cammellom režíroval *Prestavenie* (Performance) s Mickom Jaggerom a Anitou Pallenbergovou a potom samostatne nakrútil *Skúšku dospelosti* (Walkabout)¹. V hlavných úlohách *Teraz sa nepozerať*, adaptácie rovnomennej poviedky Daphne du Maurier, sa predstavili Donald Sutherland a Julie Christie². Časopis *Time Out London* dokonca vyhlásil *Teraz sa nepozerať* za najlepší britský film všetkých čias³.

Roeg spracoval tému smrti dieťaťa a vyrovnávania sa s touto tragédiou tridsaťšesť rokov predtým, než sa o slovo prihlásil Lars von Trier so svojím *Antikristom*. V oboch filmoch pritom dochádza k prepojeniu truchlenia s erotikou, hoci celkom rozdielnym spôsobom⁴ a oba vyvolali v čase svojho uvedenia rôzne kontroverzie. *Antikristovi* sa však ďalej venovať nebudeme, čitateľ môže mať situáciu spojenú s týmto filmom ešte v živej pamäti.

V *Teraz sa nepozerať* sa kľúčová erotická scéna objavuje približne po polhodine. Na začiatku vidíme rutinný každodenný život manželov. Laura sa v kúpeľni pripravuje na kúpeľ, vyčesáva si vlasy. John číta noviny, robí si nákresy, sprchuje sa. Laura pozoruje Johna, upozorní ho na to, že pribral. Následne Laura zahalená v uteráku vpuští do hotelovej izby chyznú – a tá zbadá nahého Johna za kresliacim stolom. Potom vidíme Lauru a Johna v posteli, ako sa začínajú milovať...

Vo verzii, aká je dnes dostupná na Blu-ray⁵, trvá scéna necelé 4 minúty. Dnes už zrejme nebude pôsobiť tak kontroverzne ako pred štyridsiatimi rokmi, no stále ide o mimoriadne úprimnú a otvorenú scénu, pôsobivý obraz manželskej nehy a vášne. Scéna je prestrihávaná zábermi na Lauru a Johna po milovaní, upravujú sa, obliekajú a odchádzajú z hotelovej izby. Ide pritom o jedinú erotickú scénu v Roegovom filme, autor ich viac „nepotrebuje“. Sexualita manželov je bežná súčasť ich životov, hoci ide o fyzické splynutie dvojice, je v istom zmysle postavené na roveň, povedzme, návštevy reštaurácie. Ide skrátka o jeden z mnohých spoločných momentov v rámci ich životov. Kontroverzné prijatie tejto scény živilo (a dodnes živí) viacero rôznych zdrojov, podľa ktorých došlo medzi Donaldom Sutherlandom a Julie Christie počas nakrúcania k skutočnému sexuálnemu aktu⁶.

Teraz sa nepozerať sa nakrúcalo v Benátkach a film z tamojších lokácií a reálií ťaží v maximálnej možnej miere. Mesto na vode je v Roegovom podaní zlovestné, zatuchnuté, rozpadáva sa (John reštauruje ošarpaný kostol), akoby všetko naokolo podliehalo pomalému, tichému, no neodvratnému zániku. Manželstvo Johna a Laury je v vystavovanom neustálemu náporu, akoby aj ono by mohlo byť „nakazené“ prebiehajúcim rozkladom. Spomínaná erotická scéna je jediným „oživujúcim“ momentom filmu, ukazuje, že napriek všetkému, napriek smrti Christine aj „mŕtvovnému“ prostrediu mesta Laura a John ešte žijú.⁷

Teraz sa nepozerať je dnes už v istom zmysle kanonické dielo britskej kinematografie, no v našom lokálnom kontexte je akosi zabudnuté. Oplatí sa venovať mu pozornosť, pretože jeho vplyv a dosah sú ďalekosiahle.

—
MM

- 1 Roeg bol aj kameramanom oboch filmov.
- 2 Christie sa s Roegom stretla už na nakrúcaní spomínaného *Fahrenheit 451*.
- 3 Pozri: <http://www.timeout.com/london/feature/855/100-best-british-films-the-list/20> (5. 7. 2012)
- 4 Viaceré zahraničné médiá pri príležitosti uvedenia *Antikrista* ako referenčný bod uvádzali práve *Teraz sa nepozerať*.
- 5 Digitálne reštaurovaná verzia vydaná spoločnosťou Optimum Releasing.
- 6 Kapitola „The Love Scene Controversy“ v hesle o filme na Wikipedii (http://en.wikipedia.org/wiki/Don%27t_Look_Now/5.7.2012/) odkazuje napríklad na knihu Petera Barta *Infamous Players: A Tale of Movies, the Mob, (and Sex)*. Bart v nej píše, že sa zúčastnil nakrúcania scény a údajne videl priamy styk Sutherlanda s Christie (situácia vraj zašla tak ďaleko, že Warren Beatty, vtedajší partner Christie, sa sťažoval na Roegovu exploataciu herečky a trval na tom, aby mohol asistovať pri strihu filmu). Tieto tvrdenia však poprel aj Sutherland, aj producent filmu Peter Katz. Podobným spôsobom rozvírili vody v novom tisícročí Patrice Chéreau s *Intimitou* (22. júna 2001 vyšiel v britskom *The Guardian* článok Alexandra Linklatera, partnera herečky Kerry Fox, ktorá hrala v *Intimite* hlavnú ženskú postavu o tom, ako vnímal nakrúcanie filmu; <http://www.guardian.co.uk/film/2001/jun/22/features.features11> /5. 7. 2012) či Michael Winterbottom s *9 piesňami*.
- 7 K inému spojeniu Benátok a erotiky dochádza v románe Geoffa Dyeru *Jeff v Benátkach*, *Smrt v Benáresu* (čes. Host, 2010). Vari nie je náhoda, že hlavná ženská postava románu sa volá Laura. Mimochoďom, za pozornosť stojí aj Dyerova kniha venovaná Tarkovského *Stalkerovi* – *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*.



Emanuelle Béart počas rozhovoru na Art Film Feste, foto: EK

záber z filmu *Pornogang*záber z filmu *Serbian Film*záber z filmu *Pornogang*

Pornoparade

Násilie, brutalita, sexuálne excesy a iné deviácie, ktorých sa ľudia v realite desia, radi sledujú s previnilým potešením vo filme či televízii. Najrôznejšie sexuálne prania a túžby divákov sú pripravené na svoje naplnenie. Už žiadne tabu v sexe neexistuje. Pornografické elementy a rôzne druhy perverzií, obscénností či sexuálnych úchyliet sú v súčasnosti prístupné širokej verejnosti vďaka filmom objavujúcim sa nielen vo festivalovej ponuke, ale aj v bežnej kinodistribúcii či v televíznom programe. Stali sa bežnou súčasťou akéhokoľvek príbehu bez ohľadu na to, či sú preň prínosné a do akej miery sú prípustné. Sex a túžba po ňom sa stali komoditami a ich znázorňovanie nevyhnutnosťou.

3

olo sveta

ra

Medzinárodný filmový festival v Karlových Varoch aj na nedávno skončenom 47. ročníku predstavil vo svojom programe niekoľko filmov, ktoré mnohí kritici a návštevníci radi označujú za „šokujúce“. Málokto sa pozastavil nad niekoľkými odvážnejšími erotickými scénami vo filme *Raj: Láska*, v ktorých sa postaršie, moletné, slobodné ženy z Rakúska „hrajú“ v posteli s mladíkmi v Keni, pretože išlo o známeho, kontroverzného režiséra Ulricha Seidla. Na druhej strane iné filmy v programe spôsobili hromadné odchody z kinosály. Nevinne vyzerajúci aj pôsobiaci súťažný film *Boy Eating the Bird's Food* gréckeho režiséra Ektorasa Lygizosa je jedným z tých, ktoré zostali absolútne nepochopené. V mnohom za to môže jediná „odvážna“ scéna – v jednom detailnom zábere nakrútená masturbácia hlavného protagonistu, ktorý následne niekoľkokrát obliže vlastný ejakulát. Film svojim nihilistickým vyznením silne pripomína kanadský film *Laurentie* s množstvom pornografických scén, uvedený minulý rok v sekcii Mimo súťaže. Rovnako rozporuplné prijatie mal aj srbský film *Klip* režisérky Maje Milošovej, príliš odvážne vykresľujúci srbskú mládež. Filmov s explicitnými prvkami pornografie každoročne na festivaloch pribúda, no len zriedka sa medzi nimi dá nájsť aspoň jeden hodnotný.

Srbská (porno)vlna

Film o mladom dievčati, ktoré sa oblieka ako prostitútka a holduje alkoholu a drogám nie je jediný, ktorý v súčasnej srbskej kinematografii exploituje otvorenú sexualitu a pornografiu. Minimálne ďalšie dve snímky si zvolili podobný spôsob na zobrazenie a odsúdenie bývalého vládneho režimu a následkov, ktoré po sebe zanechala vojna.

V roku 2009 tu nakrútil svoj celovečerný debut *The Life and Death of a Pornogang* režisér Mladen Đorđević nasledovaný ďalší rok svojím kolegom Srđanom Spasojevićom s debutom *Serbian Film*. Oba sú tematicky aj žánrovo veľmi príbuzné. Oba konštruujú svoj príbeh na obohranej schéme – skrachovaný režisér/porno herec je angažovaný neznámym mocným mužom na nakrúcanie *snuffu*. V prvom prípade má režisér k dispozícii herecký ansámbl, ktorý mu pomáha pri vrazení, v druhom prípade je herec do podivnej úlohy vraha dovedený pomocou drog.

Oba filmy sú si síce obsahovo podobné, no kvalitatívne sa nachádzajú na opačných póloch. Kým v mockumentaristicky štylizovanom *Pornogangu* majú vražedné zverstvá, ľahká erotika aj tvrdá pornografia svoje odvoditeľné miesto, mierne zosmiešňujúce a ľahko kritizujúce minulosť svojho národa, o *Serbian Film* sa to povedať nedá. Đorđević v prvej polovici príbehu paroduje srbský národ – pornodivadlo, ktoré založil skrachovaný režisér Marko má vo svojom programe skeče typu: muž penetruje zem svojím penisom, čím sa ju snaží zúrodnit, pričom jej nadáva do frigidnej kurvy, pretože toho roku dostatočne neplodila; mladý transvestita rozpráva obočenstvu o svojom odpannení ovcou, ktorú mu neskôr otec zabil, čo mu do konca jeho života nedokázal odpustiť a po výleve vykoná feláciu koňa atď. V druhej polovici príbehu však začína byť smrteľne vážny poukázaním na krutosť a zverstvá nedávnej

civilnej vojny skrze obeť *snuffu*. Nejde totiž o nevinné obeť zvrhlíkov, ale o dobrovoľníkov túžiacich po smrti, ktorá je pre nich únikom z neradostného života. Obetou je napríklad bývalý vojak prenasledovaný svojou minulosťou či muž veriaci, že peniaze, ktoré za svoju smrť utíži, pomôžu jeho vnučke vyliečiť sa zo zohyzdenia po krvavom konflikte. Posolstvo je jasné: akýkoľvek masaker dopustí režisér pred svojím objektívom, nikdy sa nevyrovná krutostiam spôsobeným vládou a armádou. Motív *snuffu* metaforicky odkrýva silnú túžbu po smrti prítomnú u ľudí postihnutých vojnou, plných dezilúzie a rozčarovania, pre ktorých je smrť jediným vykúpením. Napriek miestami nelahkému pozeraniu tu pornografia má svoje opodstatnené miesto, pretože obraz/vizuálnosť podporuje rozprávanie a posolstvo v ňom obsiahnuté, aj keď niektoré scény mohli zostať „ukryté“.

Na rozdiel od *Pornogangu* sa *Serbian Film* prezentuje rovnako ako to, čo kritizuje. Sľubuje príťažlivé dielo pre publikum bažiacie po väčšom extrémne ako doteraz videlo, no svojím príbehom, spôsobom expresívneho vizuálneho vyjadrenia, pre-exponovaného násilia či pornografie vytvára len ďalší nevydarený pastiš na tému *snuff* bez štipky originality. Nefunguje nielen ako *gore* horor, ale ani ako paródia na horor a „posolstvo“ o krutej minulosti národa je spláchnuté spolu s množstvom umelej krvi a semena do záchoda.

Serbian Film je pornografickou verziou španielskej snímky Christiana Molinu *Rojo sangre*, v ktorej starší hororový herec vezme nepríjemnú prácu v špeciálnom nevestinci, kde zabíja pre radosť iných. Rozdiel je len v tom, že hlavný hrdina Miloš je najskôr protagonistom série extrémnych aktov sexuálneho násilia a až potom vrahom. K navodeniu nevoľnosti si stačí len prečítať výpis nechutností a sexuálnych úchylností, ktoré sa vo filme zobrazia – felácia dobitou ženou v prítomnosti neplnoletého dievčata, dosekanie na smrť ženy pri koite mačetau, či orálny sex so ženou s vybitými zubami a ústami plnými krvi atď., pričom s približujúcim sa záverom nechutnosť pribúda. A toto je asi aj časť pointy – film samotný podobne ako porno či *snuff*, ktoré vykresľuje, nepôsobí inak ako len primitívny stimul oslobodený od každého skutočného a úprimného zaujatia, empatie alebo citu. *Serbian Film* je prosté antiporno, ktoré svojou ohavnosťou trestá divákov, čo túžili po niečom extrémnejšom. Nie je ani zďaleka taký prefíkaný ako napríklad Hanekeho film *Funny Games*, ktorý podkopáva žánrové pravidlá a očakávania svojou banalitou a frustráciou, ale je odvíuhodný minimálne svojou odvážnosťou a pravdepodobne má čo povedať o reprezentácii sexualitu, filmového násilia a diváckeho previnenia.

Pornorealizmus

Serbian Film je v istom zmysle veľmi provokatívny, no svojím absurdným vyznením nemôže byť bráný seriózne. Na rozdiel od neho *Klip* debutujúcej režisérky Maje Milošovej je v mnohých smeroch oveľa provokatívnejší aj napriek tomu, že sa v ňom neuskutoční žiadna senzácia. Za tú totiž nemôžeme považovať ani zopár tínedžeriek točiacich sa okolo alkoholu, drog a miestami extrémneho sexu, pretože povedzme si na rovinu, nie je to nič,

čo by sme predtým nevideli. Provokatívny je v tomto prípade len hrubý realizmus, akým je film podaný. (Čo by v konečnom dôsledku nepostačovalo k pozitívnemu hodnoteniu.)

Úvodná sekvencia jasne naznačuje tón celého filmu. Jasnu v nej nakrúca kamarát na mobil. Dáva jej pokyny, aké erotické pohyby má imitovať. Niet tu rozpakov, pretože podobné scény hrá Jasna rada. Nie je ani urazená, keď chlapec bez rozlúčky odíde, potom ako dokončí svoj part pred kamerou. Nasledujúci príbeh ukazuje život tínedžerky Jasny, ktorej otec má rakovinu a mama je príliš zanepřázdnená prácou, než aby sa venovala výchove svojej dcéry. Jasna si tým pádom robí, čo chce. Oblieka sa ako veľmi lacná prostitútka, chodí na párty, pije a droguje. Zalúbi sa do 18-ročného chlapca a robí pre neho všetko, aby mal o ňu záujem – striptíz, masturbácia, felácia atď. Jednoducho život tínedžera.

Srbské publikum je zjavne navyknuté na extrémnosť domácej filmovej produkcie a tak aj v tomto filme je každý násilnícky a sexuálny akt podaný veľmi explicitne. Nachádza sa tu niekoľko tvrdých orálnych sexuálnych scén a simulovaný sex vrátane análnych a bondage hier, zachádza takisto dosť ďaleko. Nanešťastie tieto efektne a odvážne, miestami príliš preexponované a samoúčelné pornografické scény s ničím iným v rozprávaní nekorešponujú. Zostáva tak otázkou, či za úpadkom hlavnej hrdinky do extrémnych podôb sexu, alkoholu a drog môže len jej slepá láska k chlapcovi, alebo má na tom veľkú mieru účasti aj napríklad vážna choroba jej otca. Táto rovina bola síce vo filme na niekoľkých miestach naznačená, ale režisérka dramaturgicky film nezvládla a uprednostnila prvoplánové zobrazenie sexualitu pred rozvíjaním vnútornej psychológie postavy. Výsledkom je oslabená výpovedná hodnota diela a neustále točenie sa v kruhu hypersexualizovaného nihilizmu srbských tínedžerov, ktorí tiahnu k šikane a ponížovaniu. Aj napriek predchádzajúcim kritickým poznámkam treba povedať, že *Klip* je realistickejšie a vierohodnejšie dielo o tínedžeroch ako napríklad nemecký paškvil *Lollipop Monster* režisérky Zisky Riemannovej, uvedený v minuloročnej súťaži v Karlových Varoch a u nás v distribúcii. Stále však nedosahuje kvality amerického filmu *Kids* Larryho Clarka.

Rozoberané srbské filmy *pars pro toto* dokazujú tendenciu súčasných filmových autorov smerujúcu k extrémnejším podobám kinematografie. Tieto podoby do seba implikovali v minulosti rôzne okrajové žánre mainstreamového filmu (*gore*, *camp*, *giallo*, rôzne druhy *exploitation*) a v súčasnosti odvážne prenikajú na pole pornografie a v mnohých prípadoch ešte ďalej. To, čo v minulosti spôsobovalo šok – záverečná scéna orálneho sexu v *Brown Bunny* Vincenta Galla, skupinové orgie v *Idiotoch* Larsa von Triera – sa za posledných pár rokov stáva bežnou súčasťou (minimálne) artovej kinematografie. Vo väčšine prípadov však tieto odvážne pokusy zostávajú v prvotnej rovine šoku a z hľadiska smerovania filmovej výpovede neprinášajú nič nové a presvedčivé.

— DANIEL VADOCKÝ

Erotika v Cosmopolis

Howard Shore Metric - Cosmopolis

Vyšiel na značke Howe Records 4. júna 2012
Dostupný napríklad na www.amazon.com

Na portáli Popten sa objavil rebríček desiatky „soundtrackov k sexu“. Autor článku sa zamýšľa nad tým, aké prvky by mala obsahovať hudba, aby sa stala dobrým katalyzátorom erotiky. Do výberu sa dostali napríklad albumy ako *Takk* od Sigur Rós, *Heaven or Las Vegas* od Cocteau Twins, *Moon Safari* od Air, na vrchole rebríčka sa ocitol *Mezzanine* od Massive Attack. „Nie je žiadnym prekvapením, že knihy, filmy a pesničky sledujú rovnakú epilogickú, vrcholiacu štruktúru ako mužský a ženský orgazmus. Kolmý skok a strmý pád, sex je teda príbeh a potrebuje soundtrack.“ Čo však spája spomenuté albumy? Interpreti sa pohybujú v širokom rozmedzí žánrov ako elektronika, trip-hop, dream-pop, stačí, aby kompilácia pesničiek smerovala k istému vrcholu? Napriek tomu, že ide o diskutabilnú tému, kvality viacerých interpretov z rebríčka sa spájajú v najnovšom hudobnom sprievode k filmu Davida Cronenberga *Cosmopolis*. Harmóniu v ňom vytvára jedinečná spolupráca kanadského skladateľa Howarda Shorea a skupiny Metric. Vyše polhodinový album rozhodne stojí za niekoľko vypočutí, či už osamote (pri behu napríklad), alebo s milovanou polovičkou.

Howard Shore sa preslávil pompéznu, emotívnu hudbou k trilógii *Pán prsteňov*, na albume *Cosmopolis* však odhaľuje svoju odvrátenú, ambientnú tvár. Orchestrálne nástroje vymenil za atmosférický syntetizátor a elektronický šum. Nevedno kde sa inšpiroval, ale spôsob, akým v skladbách buduje napätie možno pripomenie minulo-ročné diela Clifffa Martinezu (*Drive, Contagion*). Pri písaní albumu sa rozhodol pozvať skupinu Metric, aby nahrala jeho víziu a spolupodieľala sa na tvorbe troch skladieb. Do elektronickej kompozície prispeli gitarami, bicími, či hypnotickým hlasom speváčky Emily Hainesovej. Metric vznikli v Toronte v roku 1998 a za svoje albumy získali niekoľko ocenení alternatívnej hudby.

Aj keď filmy Davida Cronenberga sa často snažia šokovať práve sexuálnymi scénami (napríklad *Dejiny násilia, Videodrome*), *Cosmopolis* nepatrí medzi jeho najkontroverznejšie – erotické scény samozrejme obsahuje. Keďže Howard Shore je od roku 1979 režisérovým stálym spolupracovníkom, musí hľadať spôsoby, ako správne zhudobniť sexuálne napätie medzi postavami. Rovnako ako scény samotné, aj soundtracky budujú pocit zneistenia a morálneho úpadku. Skladby v *Cosmopolis* sa o to nesnažia, vyvolávajú skôr stavy zamyslenia či snenia.

Väčšina príbehu filmu (a knižnej predlohy Dona DeLilla) sa odohráva v limuzíne. Cesta miliardára k holičovi predstavuje rôznymi nevinými náznakmi jeho psychický vývoj. Soundtrack otvára netypicky optimistická gitarová melódia – *White limos*. Plynulo prechádza z posledných ambientných ruchoch do nádhernej dream-popovej pesničky *Long to live*, kde viac než inde počuť vplyv skupiny Metric. Hlas speváčky sprevádza poslucháča do rytmického refrénu. Skupina sa spolupodieľala ešte na trackoch *I don't want to wake up a Call me home*. Všetky ľahko spoznáte, lebo sa rytmicky aj melodicky vymykajú zvyšku albumu (a obsahujú spev Emily Hainesovej).

Prvou temnejšou skladbou je *Rat people*, kde sa objaví neskôr graduujúci motív. Syntetizátorová slučka je podfarbená jemným bubnovaním. Inštrumentálne čísla pripomínajú sled myšlienok – či už pokojný mierumilovný, alebo znepokojivý dynamický. Práve pesničky skupiny Metric posúvajú soundtrack do pozitívnejších sfér. Atmosféru narúša iba hip-hop v podaní kanadsko-somálskeho rapera K'naana. Na jeho tracku *Mecca* je zaujímavé iba to, že pre ňu napísal text sám spisovateľ Don DeLillo. Finále albumu patrí vynikajúcej skladbe Benno, spája sa v nej už *A Single man* spomenutý motív so stupňovaním rockových prvkov.

Na kompozícii albumu je majstrovské hlavne to, že je zároveň podmazom, ktorý neruší, ale v dôležitých momentoch poslucháča ohromí. Či už zmenou nálady, alebo premyslene budovaným „vrcholom.“ Ak patríte s partnerom/partnerkou k romantickjším typom a neradi experimentujete, siahnite radšej po huslovom soundtracku k dráme (Abel Korzeniowski a Šigeru Umebajaši). Stávka na istotu.

MAREK HUDEC

1 Popten: Sex soundtracks <http://popten.net/2009/04/sex-soundtracks-top-ten-albums-for-fucking/>



foto: Jirka Libánský



Floex live, foto: Wilsonic, Michal Babinčák

Tomáš Dvořák alias Floex: „Chcem hudbou vytvárať príbeh“

Na festivale Wilsonic sa v júni predviedol český hudobník – skladateľ a klarinetista **Tomáš Dvořák (TD)**. Koncert plný nádherných dychových pasáží bol podfarbený náznakmi rytmickej elektroniky. Downtempo, ambient, nu jazz, aj taký je jeho druhý album *Zorya* pod značkou Floex. V rozhovore pre Kinečko sa však Tomáš vrátil do obdobia, keď vytváral soundtracky k počítačovým hrám, ktoré ho preslávili v zahraničí. Zároveň predstavil svoju multimediálnu tvorbu z festivalu animovaných filmov PAF.

MH: V jednom rozhovore si povedal, že máš rád filmy Kacuhta Išiho, lebo posúvajú hranice predstavivosti. Snažíš sa ich aj ty svojou hudbou posúvať?

F: Snažím sa hlavne vyvolávať predstavy. Moja hudba je imaginatívna, dúfam, že si pri nej ľudia predstavia nejaký príbeh. Čo sa im zobrazí v hlave je len na nich, ale dúfam, že je to viac fantazijné.

MH: Keď si robil soundtrack k hre *Machinarium*, ako príbeh hry ovplyvnil tvoju hudbu?

F: Ovplyvnil ma veľmi, ponoril som sa do toho sveta. Cítiť to aj na albume *Zorya*, je tam menej jazzu a viac vážnej hudby či soundtracku. Chytila ma myšlienka hudbou vytvárať príbeh, atmosféru.

MH: Keď ťa najali vývojári hry, dali ti nejaké inštrukcie, aká by hudba mala byť?

F: Spolupracovali sme na viacerých projektoch, takže medzi nami vznikla vzájomná dôvera. Nebolo potrebné hovoriť nejaké zásadné veci, alebo dirigovať. Čo bolo príjemné. Hlavne som sa snažil dopĺňať tie obrázky.

MH: Povedal si, že tvoriť pre hru je jednoduché. Nezdá sa ti to však obmedzujúce v zmysle, že tvoríš doplnok k existujúcemu dielu?

F: Pre mňa to jednoduchšie asi fakt je. Priestor je síce menší, ale niekedy je ťažké nájsť atmosféru. Ale keď už človek nájde konkrétnu polohu a východiskový bod, tak sa s tým môže viac hrať. Skladba hudby je fakt kráľovská disciplína, keď to musíš vybudovať celé od začiatku do konca.

MH: Sústredil si sa pri tvorbe svojich soundtrackov aj na kompozíciu albumu, ako bude vnímať poslucháč hudbu bez obrazu?

F: Mal som to trochu oddelené. Najprv som urobil skladby pre hru zvlášť, a potom som ich ešte rozvinul na album. Tam som viac premýšľal, napríklad som veľa materiálu nezverejnil.

Niektoré skladby som dorábal, mixoval, mohol som si to dovoliť.

MH: Vystupuješ na hudobnej scéne ako Floex, aj ako Tomáš Dvořák. Aký je rozdiel medzi týmito polohami?

F: Práve ten, že som potreboval oddeliť soundtrackovú tvorbu a vlastnú, autorskú. Hlavne na začiatku pri soundtrackoch som sa musel viac prispôbovať atmosfére. Keď vystupujem ako Floex, je to môj svet, moje emócie.

MH: Vo svete ťa práve soundtracky preslávili v zahraničí. Čakal si až taký úspech?

F: Nečakal. Tá hra zafungovala ako celok, dostala sa k veľkému množstvu ľudí. Vďaka tomu máme naplánovaných aj veľa koncertov a album *Zorya* je silnejšia produkcia.

MH: Pracuješ s novými médiami, máš rozbehnutých niekoľko projektov. Kde napríklad vznikla myšlienka pre Archifón?

F: To bola úplne spontánna vec, čo ma veľmi teší. Študoval som výtvarnú školu a po nej som si s podobnými projektmi dal pauzu. S kamarátom Danom Gregorom vznikla spolupráca.

Oslovili nás z festivalu PAF v Olomouci, ktorý sa venuje novým médiám. Oficiálne je to síce festival animovaných filmov, ale pozerajú sa na tematiku riadne zoširoka. Dali nám nejaké ponuky, priestory, kde by mohli nápady vzniknúť. Veľmi nás inšpirovala baroková kaplnka „Božieho tela“ a išlo to rýchlo. Archifón budeme v blízkej budúcnosti robiť na dvoch ďalších miestach – v Bruseli, pôvodne malo ísť o knižnicu, ale nakoniec to bude zasa kostol a zdá sa, že aj v Drážďanoch.

MH: Spoluredaktorka spomínala, že ste na tom festivale mali skvelé animácie. Vytváraš ich k hudbe?

F: Ich autorkou je Veronika Vlková, moja kamarátka. Robila nám aj obal na album *Zorya*. Ručne robila akvarelové animácie a my sme použil jemne mappingový princíp. Urobili sme siluety, rôzne masky – mesiaca, kruhu, hôr. Do tých tvarov sme dosadzovali rôzne obrazy. Nenosíme ich všade, lebo je to technicky náročné, radšej si vyberáme nejaké multimediálne festivaly. Vždy sa veľmi na ne tešíme, máme aj kostýmy.

MH: Užil si si vystúpenie na Wilsonicu?

F: Boli sme plní očakávaní, pretože to bol prvý festival, na ktorom sme týmto spôsobom hrali. Dnes bol krásny deň, skvelé bolo, že náš koncert sprevádzal západ slnka. Páčilo sa mi, ako nás ľudia počúvali.

MH: Chystáš nejaké albumy, možno soundtracky v budúcnosti?

F: Na jeseň alebo budúci rok bude vznikáť k pokračovaniu hry *Samorost*. Chcel by som urobiť ďalšie vlastné EP, máme niečo rozpracované. Uvidíme...

MAREK HUDEC

1 <https://vimeo.com/38669147>



záber z filmu *Tramvaj*

Aj kreslená animácia dokáže byť vzrušujúca

Režisérka **Michaela Pavlátová** (MP) popri tvorbe úspešných animovaných filmov debutovala začiatkom milénia aj ako režisérka hraných filmov. V predposlednom animovanom filme *Karneval Zvierat* sa začala humorne pohrávať s erotickými motívmi a v tejto rovine pokračovala aj vo svojom zatiaľ poslednom počine *Tramvaj*, ktorý je mimoriadne úspešný na medzinárodných filmových festivaloch.

Jeho cesta sa začala v Cannes, v rámci sekcie Quinzainne des Réalisateurs, na festivale animovaných filmov v Annecy vyhral hlavnú cenu a za svoju krátku festivalovú púť nazbieral niekoľko ďalších ocenení. O úspechu rozkošnej električkárky vo svete sme sa porozprávali so samotnou režisérkou Michaelou Pavlátovou (MP).

ZB: Film *Tramvaj* si realizovala v koprodukcii s francúzskou produkčnou spoločnosťou Sacrebleu. Ako si sa k tejto spolupráci dostala?

MP: Niekedy v roku 2009 ma oslovila Sandra Schulze, či sa nechcem zúčastniť projektu *Sexperiences*, čo je vlastne plánovaný animovaný projekt o ženských erotických fantáziách a jednotlivé krátke filmy budú vytvárať len ženy. Na tomto projekte je ešte zaujímavé aj to, že Sandra je nemecká strihačka žijúca vo Francúzsku, ktorá nemá s animovanými filmami nič spoločné, ale napadla jej táto téma, ktorá sa v jej ponímaní dá spracovať len v animácii. Mne je na Sandre sympatické aj to, že ako človek čo nemal žiadne kontakty na profesionálov z oblasti animovaných filmov sa sama vybrala na festival animovaných filmov do Annecy, kde sa postupne zblížovala s rôznymi zaujímavými ľuďmi až si ju aj jej projekt zobral pod krídla francúzsky producent Ron Dyens zo spoločnosti Sacrebleu a projekt sa rozbehol. Mňa na začiatku oslovili, aby som sa projektu zúčastnila so svojím príspevkom. Najprv som im poslala svoj návrh, ktorý sa im zdal veľmi jemný, až poetický. Pravdu povediac, zo začiatku som sa snažila z tohto projektu „vykrútiť“. Hovorila som si, že pripravím výtvarné návrhy a dúfala som, že tam to aj skončí, pretože nezoženú ďalšie peniaze. Lenže ma stále presviedčali, aby som v tom pokračovala. Mój projekt *Tramvaj* sa im zdal z ich hľadiska najjednoduchší na realizáciu a v porovnaní s ostatnými projektmi najpripravenejší, preto by sa mohol ako prvý realizovať a mohol by sa použiť ako pilot.

ZB: V čom bola spolupráca so Sacrebleu odlišná od spolupráce s českými producentmi?

MP: Francúzsky producent sa ma vlastne už niekedy dosť na začiatku opýtal, či by sme sa nemohli pokúsiť nájsť aj českého koproducenta, prípadne požiadať o grant na zafinancovanie projektu. Mne sa tento návrh zdal dosť trúfalý a nereálny, pretože Francúzsko je taká bohatá krajina, s mnohými fondmi na podporu kinematografie a s toľkými možnosťami financovania filmových projektov. No predsa len som túto tému nadhodila producentovi Pavlovi Strnadovi zo spoločnosti *Negativ* a k môjmu prevapeniu ho zaujala. Nakoniec sa *Negativu* podarilo získať na projekt v Česku financie, takže vznikla koprodukcija. Ja som bola veľmi rada, že tento film robím s produkčnými spoločnosťami, ktoré sú zvyknuté produkovať krátke animované filmy. Dlhšie som sa totiž cítila trochu opustená v tom, čo robím. Ale zapríčinila som si to aj sama, pretože vždy chcem mať veci pod svojou kontrolou, takže aj keď som mala možnosť pracovať v Krátkom filme, využívala som ich len na určité druhy pomoci, o ktorých som vedela, že neovplyvnia to, čo som urobila predtým. Ale, nech už bola spolupráca s Krátkym filmom akákoľvek, človek cítil, že je to štúdio, ktoré vie čo robí – vie, že vytvára filmy, ktoré nie sú produktom, ale umením. Momentálne je producentov, ktorí produkujú animované filmy viac, ale v čase keď som pripravovala svoj film *Karneval zvierat* som sa obrátila na Kateřinu Černú z *Negativu* a oni sa do toho pustili. Ja som túto príležitosť vtedy vnímala ako darček, pretože ako producenti hraných filmov sa prvý raz pustili do animovaného projektu. Počas príprav *Tramvaje* som veľmi ocenila, že francúzsky producent mal k filmu

rôzne pripomienky, ktoré som mohla akceptovať. Ono ich nebolo veľa a ja som ich ani veľa nepotrebovala, ale pre mňa je vždy veľmi dôležitá reflexia filmu a jednu reflexiu mám vždy od svojho manžela¹, ktorý mi tak nejak stále stojí za chrbtom. Ale tým, že tieto pripomienky mám tzv. z domova, chcem vždy ešte niekoho zvonka, kto je zvyknutý takouto tvorbou sa zaoberať. Takže od Rona som pomoc veľmi vítala. Spolupráca bola jednoduchá. Sedela som doma a pripravovala scenár, potom som animovala a nikoho ďalšieho som nepotrebovala – bolo to isté ako pracovať s Čechmi, pretože vďaka internetu môže človek sedieť kdekolvek a či nejaký mail alebo ukážky pošle na adresu do Prahy alebo do Paríža, je úplne jedno.

ZB: Akú animačnú techniku si zvolila pri tvorbe *Tramvaje* vzhľadom na danú tému? Bola niečím iná ako pri tvojich predchádzajúcich animovaných projektoch?

MP: Je to kreslená animácia, možno ju kresliť rôznymi spôsobmi – *Reči, reči, reči* boli kreslené ceruzkou na papier, potom prenesené na fólie a ľudia v štúdiu ich ručne prekreslovali a vyfarbovali. Napokon sa to, čo bolo pod kamerou nasnímal. *Karneval zvierat* bol môj prvý film, spracovaný v počítači, ktorý vám na jednej strane dáva veľkú mieru slobody, ale na druhej strane vás niekedy aj zdržuje. Je veľký rozdiel vidieť kresbu na papieri a vidieť kresbu v počítači – odstup aj fyzický dojem je úplne iný. *Karneval* bol však stále kreslený na papieri, potom naskenovaný do počítača a tam upravovaný. *Tramvaj* som celú animovala v počítači, na papieri boli len úplne pôvodné návrhy. Niekedy vznikajú diskusie či je to počítačový film alebo ručne kreslený film – je to ručne kreslený film, len podkladom nie je papier, ale tablet. Film som celý animovala v programe Flash a potom upravovala v Aftereffects, kde sa pridala k animáciám štruktúra. Animovala som pol roka, pretože som mala motivujúci *deadline*, producenti na mňa tlačili.

ZB: Aké reakcie vyvolala *Tramvaj* u divákov?

Stretla si sa len s pozitívnymi reakciami, alebo sa našli aj diváci, ktorí film považujú za obscénny?

MP: Občas sa zamýšľam nad tým, či je *Tramvaj* film viac erotický alebo viac vtipný, ale asi to bude všetko dohromady. Pre mňa to však nie je až tak film o erotike, ale o humore, ktorý sa náhodou zaoberá erotikou. Táto téma sa určite ľahšie vstrebáva podávaná v kreslenej forme, ako keby to človek videl na živo. Nie vždy vás však animácia uchráni – nie je to tak, že by kreslená animácia nemohla byť vzrušivá a vzrušujúca, alebo že by nemohla byť až nepríjemná, obscénna či vulgárna. Videla som už filmy oboch druhov. Každý vie, animácia sú len čiary, uvedomujete si to však predtým a potom, ale keď film sledujete, tak na to zabudnete. Ja sa vyhovám na humor, aby som o erotike mohla hovoriť vážne, pretože inak by som sa hanbila. Humor mi uvoľňuje ruky a robí ma slobodnejšou. Niektorým ľuďom sa zdali byť moje dva animované erotické filmy (*Karneval zvierat*, *Tramvaj*) až priveľmi explicitné. Aj napriek tomu, že sú tak mienené a majú byť provokatívne a na hrane, tak tam žiadna priama erotická akcia nie je. Preto na svoju obranu často hovorím, že tie necudnosti sa odohrávajú ľuďom v hlave.

ZB: Máš skúsenosti nielen s tvorbou animovaných filmov, kde často balansuješ v rovine flirtu a erotiky, ale taktiež s hranou réžiou. Myslíš si, že tieto témy sú pre publikum prijateľnejšie v animovaných filmoch? Vedela by si si predstaviť režírovať hraný erotický film?

MP: To si mi pripomenula jednu situáciu v mojom hranom filme *Neverné hry*, kde bola jedna scéna, v ktorej hlavná postava Peter leží so svojou ženou

v posteli a majú sa spolu milovať. Pre mňa to bolo veľmi trápne ich o to len požiadať. Ja som mala jasnú predstavu o tom ako by to malo vyzeráť a keby som sa nebola hanbila, tak by som im to aj ukázala, ale slovné vysvetlíť mi to prišlo veľmi ťažké, takže si neviem predstaviť, ako by som režírovala erotický hraný film. Raz som sa o tom rozprávala s kamarátkou režisérkou, ktorá chcela od svojich hercov, aby zahrli milostnú scénu a tiež s tým mala spočiatku problém, ale nakoniec zistila, že to tým hercom prekáža menej ako si režiséri myslia. Herci sú v týchto situáciách veľmi profesionálni a určite o to neboli požiadaní po prvý raz.

ZB: Rytmus a hudba v tvojich animovaných filmoch zohráva veľkú úlohu. Vyberáš si ju ešte predtým, ako začneš animovať, alebo ťa melódia napadne počas tvorivého procesu?

MP: Pre mňa je vždy dôležitý rytmus alebo určitá nálada už pri tom, ako film vymýšľam a musím povedať, že som doposiaľ nenašla svojho hudobného skladateľa. Pre mňa by bolo ideálne pracovať len s archívami a môcť si ich dovoliť zaplatiť, pretože keď niekomu niečo zadáte, tak nikdy neviete akú hudbu presne dostanete. Hudba vo všetkých mojich filmoch určuje celú akciu. V prípade *Tramvaje* ide o skladbu *Doba* z filmu *Protektor*², do ktorej som sa zamilovala a poňala som ju za svoju aj napriek tomu, že je to hudba vytvorená na iný účel.

ZB: *Tramvaj* momentálne žne mimoriadne úspechy na medzinárodných filmových festivaloch. Mala si možnosť vidieť aj konkurenčné filmy? Vedela by si odhadnúť, prečo sa práve *Tramvaji* darí viac ako iným filmom?

MP: Musím sa priznať, že som si stále nezvykla na úspech *Tramvaje* na festivaloch. Film som robila s pocitom, že je určený na zaradenie do spomínaného pásma *Sexperiences* a prekvapuje ma, ako dobre funguje aj samostatne. *Tramvaj* je veľmi jednoduchý film a mňa prekvapuje jeho úspech nielen u divákov, ale aj úspech u festivalových porotcov. Keby som ja osobne bola porotcom, tak by som si hlavnú cenu nedala, pretože z môjho pohľadu by hlavná cena mala ísť filmu, ktorý je viacvrstevný, má viac polôh, a zostane vám v hlave – štruktúrne bohatšiemu filmu. Aj napriek tomu som rada, že som v v porotách nesesedela, ale že som tie ceny dostala. Stále však premýšľam, čím je úspech *Tramvaje* spôsobený a možno je to tým, že na festivaloch je príliš veľa filmov, ktoré sú komplikované a smutné, takže niečo čo je zrozumiteľné a jednoduché funguje v danej konkurencii lepšie. Mala som možnosť sa niektorých festivalov vo Francúzsku aj osobne zúčastniť a prijatie od divákov bolo vrúcne, veselé a radostné – všetci si radi, že sa stretli s niečím takým odvážnym a zároveň zábavným. Som si však vedomá, že táto téma nemusí sahnúť každému a určite bude aj veľa festivalov, na ktorých film žiadne ocenenie nezíska, alebo ho ani nezaradia do programu, lebo sa budú báť, že by určitý typ ľudí urazil.

—
ZUZI BIELIKOVÁ

1 Ilustrátor Vratislav Hlavatý.

2 Režisér Marek Najbrt, ČR 2009.



Michaela Pavlátová, zdroj: *Negativ*

Až k výslednému tvaru

Debut režisérky Ivety Grófovej *Až do mesta Aš* patril k mojim najsilnejším karlovarským zážitkom. Preto som sa potešil možnosti rozprávať sa o jeho vzniku s kameramankou **Vierou Bačíkovou** (VB) – vlastne len niekoľko dní po medzinárodnej premiére. Pre oboch to teda bol rozhovor o čomsi čerstvom.



záber z filmu *Až do mesta Aš*, zdroj: www.azdomestaas.com

PS: Prvýkrát som tvoje a Ivetino meno zaregistroval na škole v súvislosti s dokumentárnymi filmami *Nazdar, partička a Gastarbeitri*. Potom som vás na nejaký čas stratil z hľadáča. Ako by si zhrnula tých pár rokov od skončenia školy?

VB: Hneď na začiatku som sa rozhodla, že nebudem robiť seriály, ani reality show. Naivne som si hovorila, že sa nechcem spolupodieľať na mediálnom smogu, ale súviselo to aj s tým, že môj syn bol ešte malý. Ako kameramanka som pracovala na niekoľkých dokumentoch, najmä pre Českú televíziu. S Ivetou sme sa napríklad podieľali na cykle *Čtenářský deník* o českých spisovateľoch. Spolupracovala som tiež s Petrom Kerekesom, Janom Gogolom, Karolínou Zalabákovou alebo s Tinou Diosi.

PS: Teraz sme sa ale stretli pred obchodným centrom, kde sa nakrúca nová markizácka reality show. Niečo sa teda zrejme zmenilo.

VB: Áno, namočila som sa do projektu *Pláž 33*, no zatiaľ to neľutujem. Povedala som si, že na seba ako experiment vyskúšam iný typ práce a zistila som, že som sa tomu možno vyhýbala zbytočne. Baví ma napätie pri živom vysielaní, práca pod tlakom, keď na mňa v slúchadlách kričí režisér. Je to pre mňa nová a zaujímavá skúsenosť.

PS: Komerčné práce tohto typu nie sú existenčnou nevyhnutnosťou?

VB: Boli ťažké obdobia, keď som musela čakať, kto si ma zavolá na ďalší dokument. Často sú to projekty na dlhé lakte a hoci som s niektorými režisérmi spolupracovala viackrát, nedalo sa na to spoliehať. Po čase mi nerobilo dobre mať málo práce a byť odkázaná na takéto čakanie. Oveľa pohodlnejšie bolo, keď som sa zamestnala v STV a neskôr ako externistka dochádzala na nakrúcania rôznych televíznych programov.

PS: O projekte s názvom *Až do mesta Aš* sa hovorilo dlho. Možno až príliš dlho – sama si pred chvíľou mimo záznamu povedala, že tým celým projektom z hľadiska záujmu filmárskej obce trochu trpí. Po piatich rokoch je film hotový. Prečo to trvalo tak dlho?

VB: Myslím, že to súvisí s poctivosťou, s ktorou Iveta pristupovala k hľadaniu výsledného tvaru. Pôvodne začala film nakrúcať ako dokument, vtedy ešte s iným kameramanom, Lacom Janošťákom. Chcela zachytiť ľudí, ktorí v Aši skutočne žili a pracovali, no po čase zistila, že svoj zámer týmto spôsobom nedokáže naplniť. Príbeh si pýtal veľkú otvorenosť a sledovanie protagonistov v intímnych chvíľach, prípadne rekonštruovanie takýchto momentov pre kameru, čo začalo byť problematické z etického hľadiska. A posledné, čo by Iveta chcela, je zneužívať otvorenosť ľudí. Preto sa pôvodnej metódy vzdala a celý projekt pretransformovala na hraný film, nakrúcaný podľa scenára s nehercami, pre ktorých to už nebolo odhalenie citlivých miest z ich vlastného života.

PS: Znamená to, že s prechodom od dokumentárneho k hranému filmu bolo potrebné začať celkom odznova?

VB: Vlastne áno. Do hlavnej úlohy Iveta obsadila novú dievča, Dorotku, a z pôvodného materiálu s Ukrajinou, ktorá bola predobrazom hlavnej postavy, sa vo filme objaví len zopár záberov: ženy pri „cvakačkách“ alebo rozševcovanie svetiel v továrenskej hale. Nebola to však vyplytvaná energia. Iveta prehlbovala znalosť prostredia a rozvíjala vzťahy s miestnymi. Oni potom pre náš film z priateľstva urobili nesmierne veľa.

PS: Dorotke ako kastingovej voľbe rozumiem bez problémov. Z hľadiska dynamiky vzťahu medzi dvojicou ústredných postáv sa mi ako odvažne javí obsadenie Silvie Halušicovej do roly Dorotkinej kamarátky. Zdá sa mi totiž – možno preto, že viem o jej dokumentaristických ašpiráciách – že v tomto prípade bola viac, než len herečkou.

VB: Silvia ako jediná poznala scenár, vedela kam príbeh smeruje a veľmi dobre rozumela tvorivému zámeru. Navyše je komunikatívna a ľudia sa pred ňou otvárajú. V mnohých situáciách pred kamerou akoby bola Ivetinou predĺženou rukou. No rovnako ako ostatní neherci, ani ona nemala predpísané dialógy. Je pravda, že svojou energiou Dorotku tak trochu valcuje a stáva sa minimálne rovnocennou postavou, no nemyslím si, že je to na škodu. Jej filmová postava je nesmierne zaujímavá a zložitá a priestor si zaslúži.

PS: Dá sa povedať, že zatiaľ čo pre Ivetu bol tento film od začiatku veľmi osobný, Marek Leščák do procesu literárnej prípravy ako dramaturg vniesol istý odstup?

VB: Iveta spoznala Aš na vlastnej koži, keď tam po strednej škole pár mesiacov pracovala ako šička. O prostredí, v ktorom sa príbeh odohráva, mala celkom konkrétnu predstavu. Úloha Mareka Leščáka bola nevyhnutne odlišná. Iveta s ním konzultovala scenár predtým než sa pustila do nakrúcania, a aj keď sa v dôsledku rôznych nepredvídaných okolností musel scenár upravovať, Marek bol pri tom. Bolo toho dosť: Dorotka v priebehu nakrúcania otehotnela a neherec v úlohe jej filmového partnera Johana zomrel.

PS: Ako Aš zapôsobil na teba?

VB: Ohúril ma predovšetkým multikultúrny charakter mesta. Sú tam Ukrajinky, Vietnamky, Rómky, Češky i Slovenky a do toho bohatí

Nemci, ktorí si bežne odskočia na obed alebo večeru do niektorej z miestnych reštaurácií, prípadne prichádzajú ako sexturisti. A k tomu množstvo hlučných diskoték, kde sa zabávajú mladí ľudia. Pôsobilo to na mňa ako zvláštny, umelý svet a mala som problém uveriť, že ho obývajú skutoční ľudia a žijú svoje každodenné životy.

PS: Na základe filmu sa Aš javí ako nesmierne fotogenické miesto.

VB: Je to tak. Dojem neskutočného, umelého sveta súvisí s tamojšou architektúrou. Tie ulice pôsobia skôr ako filmové kulisy, než ako reálne mesto. A k tomu nočný život, blikajúce neóny, zadymené bary...

PS: Ako ste dospeli k vizuálnej koncepcii filmu?

VB: Na začiatku sme si povedali, že ju chceme postaviť na dlhých, statických celkoch a v tomto štýle sme začali nakrúcať prvé scény na východe Slovenska a v Aši. No zatiaľ čo na pláci sme z toho mali výborný pocit a zdalo sa nám, že herecký prejav je naozaj bezprostredný a dýcha z neho život, v strižni sme z nakrúteného materiálu až také nadšene neboli. Odrazu to nepôsobilo úprimne a bolo zjavné, že je to hrané pre kameru. Precitli sme a začali sme hľadať iné riešenie.

PS: Skončili ste vlastne pri presnom opaku.

VB: To je pravda. Postupne sme začali rozmyšľať nad prestrihmi a sledovaním postáv na „dlhé sklo“. Tento odstup nehercom umožňuje byť samými sebou. Neznamená to len komfort pre neprofesionálnych hercov. Cítili sme, že keď medzi kamerou a protagonistami vznikne priestor, v divákovi to vyvoláva pocit, akoby sa pozeral na niečo, čo by sa dialo aj bez prítomnosti kamery a filmového štábu.

PS: Zdá sa mi, že slovenskí filmári, zvlášť kameramani, sa digitálu stále trochu štítia a keď ho musia použiť, robia všetko preto, aby ako digitál nevyzeral. Z vášho filmu tento pocit nemám.

VB: Pri tomto type projektu je digitálna kamera v podstate nevyhnutnosťou. A asi nemá zmysel zakaždým hľadať spôsob ako doceliť, aby to vyzeralo ako 35 milimetrová filmová surovina, aj keď nie je. Poetiku, ktorá vychádza z prirodzených vlastností digitálnej technológie mám veľmi rada. Aj my sme chvíľu koketovali s myšlienkou použiť predzáber, ktorá by zabezpečila menšiu hĺbku ostrosti a obraz by spravila mäkkším, filmovejším. Nakoniec sme ju ale zavrhlí a uprednostnili surovosť, ktorá príbehu, myslím si, pristanie.

PS: Do filmu ste dokonca zakomponovali zábery snímané mobilom alebo webkamerou.

VB: Motív webkamery mala Iveta v scenári od začiatku a mne sa ten nápad veľmi páčil. Je to skutočne absurdný kontakt dvoch ľudí na diaľku. Mobilová scéna pracuje s dojemom, že sa dievčatá nakrúcajú navzájom. Opäť teda ide o posilnenie pocitu autentickosti v hraničnej situácii, keď sa hrdinky dostanú do nebezpečenstva a sú na to samy. Tú scénu som nenakrúcala ja, ale Iveta, tuším na iPhone.

PS: Krátko po karlovarskej premiére som mal možnosť vidieť asi mesiac starú verziu filmu, ktorá sa od tej výslednej odlišuje najmä poradím jednotlivých scén. Zdalo sa mi, že tento finálny zásah filmu pridal na sile.

VB: Treba povedať, že Iveta sa venovala strihu veľmi poctivo. Sám strihač ju už nejaký čas presviedčal, že film je hotový. Ona však hovorila, že to tak necíti. V poslednej fáze do toho vstúpil Fero Krähenbiel, ktorý filmu na poslednú chvíľu veľmi pomohol. To obrovské zanievanie a úprimnú snahu urobiť to najlepšie, ako sa len dá, som na Ivete celý čas obdivovala a myslím si, že to nakoniec prinieslo ovocie.

PS: Aké sú tvoje očakávania pred uvedením vášho debutu na Slovensku?

VB: Verím, že film *Až do mesta Aš* môže zmeniť odsudzovanie dievčat s podobnými osudmi ako je ten Dorotkin. Ukazuje, že veci sú komplikovanejšie, než sa na prvý pohľad zdá. Boli by sme radi, keby nezapadol prachom. A zároveň by sme na základe neho chceli získať peniaze na ďalší film. Čosi sa črtá, no ešte sa nehodí prezrádzať o tom priveľa. Už teraz však vieme, že by sme aj ďalší projekt chceli s Ivetou robiť spoločne.

Ďakujem za rozhovor.

—
PAVEL SMEJKAL

kameramanka Viera Bačíková, zdroj: www.azdomestaas.com

fotografia z nakrúcania filmu *Až do mesta Aš*, zdroj: www.azdomestaas.comzáber z filmu *Až do mesta Aš*, zdroj: www.azdomestaas.com

Rok sociálnych drám

Mnohí slovenskí dokumentaristi v súčasnosti inklinujú k hranej tvorbe, prípadne k štylizácii a rekonštrukcii. Využívajú teda postupy typické pre hranú tvorbu, a to aj na úrovni práce so scenárom a s naratívnymi motívami, ako aj na úrovni obrazovej skladby. Po experimentálnych dokumentárnych filmoch Milana Baloga *1,35* (2003) a *Standard Bastard* (2006), po rekonštruovaných *Slepých láskach* (2008) Juraja Lehotského, ozvláštnených animovanou sekvenciou, či po paradokumentárnej *Babičke* (2008) Zuzany Piussi sa v roku 2012 do kín dostávajú, prípadne postupne nakrúcajú či dokončujú ďalšie hrané a polohrané filmy režisérovdokumentaristov.

Až do mesta Aš

r. Iveta Grófová, SR/ČR 2012

Juraj Lehotský dokončuje *Zázrak*, ktorý by mal prísť do kín na jeseň, Ivan Ostrochovský nakrúca *Kozu* a na hraný film sa údajne odhodláva aj Marko Škop.

Najnovší slovenský hraný film, ktorý na prelome júna a júla 2012 otvoril súťažnú sekciu Na východ od západu na medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch, takisto nakrútila dokumentaristka - Iveta Grófová. Ale je vlastne podstatné, či ide o film dokumentárny alebo hraný? Nejde predsa o to, kade prechádza hranica medzi fiktívnym a dokumentárnym, ale skôr o to, či film nesie naliehavé poslanstvo, či dokáže diváka zasiahnuť, uspokojiť i stimulovať.

Šiesty, majoritne slovenský hraný film roku 2012, *Až do mesta Aš* Ivety Grófovej, toto všetko dokáže. Žánrovo i koncepcne je veľmi podobný dokončovanému Lehotského *Zázraku*: *Až do mesta Aš* je minimalistická, naratívne prítlná sociálna dráma, v ktorej hrajú prakticky sami neherci. A ktorá je do veľkej miery inšpirovaná reálnymi prostrediami a modelovými osudmi gastarbeitieriek, pokúšajúcich sa tam zarobiť a niekedy skrátka iba prežiť.

Hlavnú hrdinku, Rómku Dorotku vlastný otec a nedostávajúce rodinné financie donúti opustiť osadu na východnom Slovensku, rodinné zázemie, ba i prvú lásku. Dorotka sa ide pretĺkať na samý okraj Českej republiky, najskôr ako šička v textilnej továrni, potom ako nezamestnaná v baroch, nočných kluboch... kdekade.

Narácia a strihová skladba filmu sú v znamení napätím pomerne málo nasýtených scén, a zároveň sú plné drobných elips, ktoré robia film napriek množstvu prázdneho času dynamickým. Ide o mimoriadne premyslený postup. Rozprávanie je len veľmi málo explicitné a scény sú zväčša nedopovedané, takže napriek výraznej oddramatizovanosti a prakticky totálnej absencii emocionálne či dejovo vypätých scén, príbeh nenudí. Diváci musia byť permanentne v strehu: situácie totiž nevyplývajú jedna z druhej, film nie je príkladom artificálnej scenáristickej kauzaloty. Príčinno-následné vzťahy sú výsledkom skôr akejsi pragmatiko-ekonomickej logiky fungovania dnešného sveta. Dorotka pomaly šije -> vyhodí ju z továrne; Dorotka nevie po česky -> vyhodí ju z vietnamského diskontu; Dorotka je mladá a pekná -> budú mať o ňu záujem chlapi. Ona sama pritom nemá nijako zvlášť aktívny prístup, nedospieva k vedomým, jasným rozhodnutiam. Naopak, skôr sa dáva unášať vlastným osudom (a nevdjak tak ilustruje tézu o sociálnom determinizme).

Elipsovitá, resp. lakunárna narácia však môže vyvolať viacero otázok - ako je možné, že maturantka s dobrými

známkami tečie svojím životom pasívne ako voda v kanáli? Prečo si vybrala práve Aš, a nie iné české mesto, kde by mala aspoň nejaké zázemie? Kto prácu sprostredkoval? Prečo je tam sama Rómka uprostred toľkých Ukrajčiek či dokonca viacerých Mongoliek? A ako sa stalo, že po vyhodení z ubytovne sa opäť ocitne so spolubývajúcou Silviou v tej istej, identicky zariadenej izbe (tu však nie je odpoveďou ani tak scenáristická zámlkovitosť a nedopovedanosť, ako skôr strih časozberne nasnímaného materiálu a nízky rozpočet filmu).

Prvé ohlasy na film *Až do mesta Aš* o ňom hovoria ako o drsnej, doslova surovej dráme. Surovosť tu však treba chápať skôr v zmysle „neuvarenosti“, tvrdých a studených životných i pracovných podmienok, vyvolávajúcich pocity zmaru a bezútešnosti. Zďaleka nejde o surovosť v zmysle brutálnosti či násillia, krvi alebo obnaženého, poraneného mäsa. Surovosťou sa tu teda myslí skôr citový chlad celej spoločnosti, hmotná i duševná bieda jej jednotlivých členov. A protikladom tohto chladu je akási uvarenosť, kultúrna zmäknutosť hlavnej postavy (hoci pochádza z cigánskej osady, ktorá tým pádom spätne pôsobí ako bezpečné, rozmaznávané prostredie), neschopnej prispôbiť sa „surovým“ životným podmienkam a plávajúcej v studenej vode, čľapkajúcej sa v topiacom snehu namiesto pohodlia horúceho slepačieho vývaru, o ktorom detsky sníva. *Až do mesta Aš* teda nie je surovou drámou, ale presvedčivým záznamom suroveho prostredia, nekaširovaného, autentického, zaznamenaného triezvym okom dokumentaristky.

Režisérka Iveta Grófová, v kongeniálnej súčinnosti s kameramankou Vierou Bačíkovou, má totiž neuveriteľný cit pre detaily, zdanlivo nepodstatné jednotlivosti, ktoré do obrazov vkladá neokázalo, no dôsledne a ktoré fungujú ako príznak, či dokonca ako naratívna skratka. Príkladom je hneď jeden z prvých záberov filmu, kde si nedbalo oblečená Dorotka nesie cigánskou osadou strieborné sandále na vysokom podpätku ako príslub lepšieho života. Príkladom je aj ruka šičky, lietajúca okolo látky a šijacieho stroja ako kolibrík, kým Dorotka slimačím tempom šolichá tri stehy. Výsledkom tejto vizuálnej citlivosti a filmového vyjadrovania je špecifická estetika filmu, kde si navzájom odoviedajú zvlhnuté popraskané omietky domov v rómskej osade a schátrané zatečené steny ubytovne v Aši; kde keramické mozaiky na múroch pri telefónnych búdkach a neónkami osvetlené továrenské haly vytvárajú industriálne urbánne zátišia a krajinky. V takýchto industriálnych zátišiach sa krásne tváre mladých robotníčok stávajú symbolmi, výstražnými značkami ohlasujúcimi budúcnosť: buď zrobenú, nepeknú starobu, ak majú to

„šťastie“, že ich nevyhodí, alebo špinu nočného Ašu, kde pri cestách stopujú a prešlapujú všetky tie, ktoré už vyhodili.

Filmová estetika nie je však jedinou vecou, ktorá protirečí surovosti avizovanej filmovými kritikmi. Kontrastuje s ňou aj akási vizuálna prudérnosť, s ktorou sa režisérka s kameramankou odvracajú od doslovnej obscénosti a fyziologickej špiny sexu za peniaze alebo sexu s vidinou nejakého (akéhokolvek) zisku. Sexuálne scény sú snímané buď indexovo (cez rinčiacie a rozpochybované porcelánové šálky v nákladnom výfahu), alebo prostredníctvom modernisticky rozoklaného, rozostreného záberu cez odraz vo viacdielnom zrkadle, prípadne symbolicky či priam alegoricky cez animované sekvencie, v ktorých je jednorozec konfrontovaný s rohatým diablom.

A práve tieto animované predely, ktoré svedčia jednak o trajektórii režisérky Ivety Grófovej, vedúcej k dokumentárnemu filmu cez štúdium animovanej tvorby, a jednak o citovom živote a romantickej, naivne blúznivej povahe hlavnej hrdinky filmu, najlepšie ozrejmujú, prečo sa Dorotka stavia k životu tak pasívne: Dorotka je totiž nepraktický rojko, introvertná, detská bytosť, ktorá si so situáciou, v akej sa ocitla, sama nedokáže poradiť. V tomto zmysle je táto postava veľmi podobná Adamovi zo Šulíkovho *Cigána* - citlivému, pasívnemu a prispôsobivému chlapcovi, ktorý má všetky predpoklady na to, aby žil tak, ako to od neho spoločnosť vyžaduje, no napokon to s ním dopadne celkom inak.

Slovenský film sa po prvýkrát od roku 1989 začína žánrovo i tematicky diferencovať, a zároveň sa tu vytvára silná platforma práve v oblasti sociálnej drámy. V roku 2012 už boli v kinách slušne zastúpené viaceré žánre: mali sme tu pozerateľný gejský film, pozerateľný horor i pozerateľnú letnú komédiu. Napriek tomu si myslím, že rok 2012 (resp. prelom rokov 2012 a 2013) bude patriť v prvom rade kvalitným sociálnym drámam na pomedzí dokumentu a fikcie, za ktorými - a nebude to náhoda - stojí, sedí, čiha neúnavný scenárista Marek Leščák. Netrpezlivo teda čakám na finálnu verziu *Zázraku* i na *Ďakujem, dobre Mátyása Priklera*. Iveta Grófová s filmom *Až do mesta Aš* je ich dôstojným predskokanom. A nielen to. Vlastne je poslom samých dobrých kinematografických správ.

MÁRIA FERENČUHOVÁ

Slovenské trápenie s erosom?

V „erotickej“ časti *Do naha* z cyklu *Slovenské kino* zaznel ne jeden skeptický názor k výskytu erotiky v slovenskej kinematografii aj nechť ísť do kina na (potenciálny) nášsky erotický film. Je to však s nami naozaj také zlé? Alebo si pod pojmom erotika predstaví každý čosi iné, zmyselnú *Emmanuella*, či maslové análne hry z *Posledného tanga v Paríži*?

Záber z filmu *Posledné tango v Paríži*, r. Bernardo Bertolucci, 1972

Po stopách slovenského variantu erosu, motívov s ním previazaných (tanec, snívanie, šialenstvo), normalizačnom sexizme, rodových stereotypoch aj homoerotickej láske, sa v pripravovanej publikácii edičného oddelenia SFÚ, *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*, vydá filmová teoretička Eva Filová. Vstúpme teda do erotického diskurzu a pozrime sa ako eros a sexus zdvíhal adrenalín slovenským filmovým pracovníkom a stranickým funkcionárom.

Film je svojou povahou erotické umenie. Jeho zrod bol od začiatku kinematografie definovaný ako výsledok *spojenia* človeka a techniky: „Film je dieťaťom stroja a citu“ (Ricciotto Canudo); „Film je plod stroja a ľudského myslenia“ (Louis Delluc). Špecifická povaha filmu sa označovala ako *fotogénia* – emanácia, vyžarovanie, vizualizmus (optické priťahovanie), iluzívnosť a lživosť obrazu (alebo naopak, jeho pravdivosť), rytmickosť a pohybovosť. Teda kategórie prislúchajúce rovnako do oblasti erotiky či sexuológie. Divák v pozícii zvedavca, voyeur alebo fetišistu bol zväzdaný hrou svetla a zvuku, vtáhaný do vnútra „tela“ premenlivého obrazu, hypnotizovaný mihotavým svetlom v tme kinosály, „ktorej čierna je farbou difúzneho erotizmu“ (Roland Barthes). Projekčné plátno je pokožkou, ktorá sa ako fraktál rozkladá do nekonečného množstva miniatúrnych eg, promiskuita detailu a jeho zmoženie nás priťahuje a stáva sa sexuálnou túžbou (Jean Baudrillard); plátno (obrazovka) je ako zrkadlo, v ktorom túžime zhliaďnuť svojho ideálneho dvojníka, je pohyblivým odtlačkom, ktorý vnímame ako zrkadlový obraz (Umberto Eco).

Eros zaváňa archaizmom, archetypálnymi predstavami a mytológiou, platónsky *eros* je veľkým démonom, prechodom od zmyslového k duchovnému, od smrteľného k nesmrteľnému, hnacou silou filozofického snaženia o absolútne hodnoty – Krásu a Dobro. *Eros* (láska, erotika) a ďalší archaizmus *Sexus*, sú večnou témou umenia, slovesného aj vizuálneho, spojené s odhaľovaním, nahotou, príťažlivosťou, vášňou, zvädzaním, slasťou, extázou, prekračovaním zakázaného. Podľa Freuda je práve umelecké dielo prostriedkom eskapizmu do sveta fantázie, v ktorom sa libidózne pudy uvoľňujú do vôle tvoriť: *eros* je ozdravujúci, tvorivý pud života, *thanatos* ničivý pud smrti.

Láska je prítomná v každej sujetovej konštrukcii, či už ide o lásku mileneckú, manželскую, súrodeneckú, rodičovskú, náboženskú, vlasteneckú, politickú; erotika a príťažlivosť sú chápané ako základ sociálneho puta (Michel Maffesoli). Lúbostné dobrodružstvá, nevera a nahota boli od nepamätí vďačným zdrojom zábavy (aj bázne zo „zakázaného ovocia“), témou ľudovej slovesnosti, žartovných a pijanských piesní, prekáračiek a vtipkovania. Táto komická dimenzia erosu akoby mu otvárala dvere do vážnych diskurzov (rodovej nerovnosti, rodovo podmienenej moci, rodových stereotypov) a umožňovala slobodnejší a otvorenejší prístup v tradícii *Lysistraty* a *Dekameronu*. Kým dráma, „vyššia“ a serióznejšia forma umenia, prinášala vážny pohľad na lásku, v moci komédie, „nižšej“ formy zábavy, bolo tento kánon narúšať, znepokojovať a nebadane posúvať hranice spoločenskej akceptácie. Veď výsadou šašov a bláznov bola odjakživa imaginárna sloboda, nerest, pravdovravnosť a smiech; korunovácia kráľa bláznov obracala platné, hoci v skutočnosti nefungujúce hodnoty naruby, vysmievala sa z nich, prinášala krátkodobú úľavu od reality.

Podľa Michela Foucaulta bol vstup do diskurzu o sexe odjakživa spájaný s úlohou vypudíť zo spoločnosti tie

formy sexuality, ktoré sa nepodriaďujú striktnej ekonomii reprodukcie, definovala sa norma sexuálneho vývoja od detstva až po starobu, sexuálne úchyľky boli pripojené k duševným chorobám – prešli pod kontrolu, vedecké skúmanie a liečbu spojenú s represiou. Východný model odhaľovania sexuality *ars erotica* stojí proti západnému zahalovaniu *scientia sexualis*: na jednej strane ide o zasvätenie do pravdy sexuálneho života, zvyšovanie intenzity slasti cez vnútorné pôsobenie vedenia; na druhej strane ide o popretie telesnej slasti, ktorá je nahradená intelektuálnym (a elitárskym) pôžitkom z vedenia pravdy o slasti – prostriedkami analýzy, interpretácie, zákazmi a mocenskými nástrojmi.¹

Pri hľadaní slovenského variantu erosu nemožno obísť jeho silnú zakorenenosť v tradičnej ľudovej slovesnosti – vo forme zašifrovaných sexuálnych konotácií v rozprávkach, povestiach a baladách, v ktorých je erotické často spájané s tragickým až morbidným. Naproti tomu v tradičnom piesňovom repertoári má k sebe bližšie erotika a komickosť, erotický hrdina je charakterizovaný nadštandardnými sexuálnymi výkonmi, posadnutosťou pohlavím, erotická symbolika nesie podobnosť s pohlavnými orgánmi a obľúbenou je zväzdná konfrontácia mužského a ženského pohlavia.²

Mieru a spôsoby výskytu erotiky a sexuality, prejavov zmyselnosti básnickej a telesnej, podmieňuje postoj spoločnosti – mohli by sme hovoriť o stratégiách, resp. politike erotiky, ktorá súvisí so zavedenými hranicami morálky, cenzúrou, umeleckou (občianskou) slobodou, umením zahalovať a odhaľovať. Kde však erotika začína a kde končí? Ak by sme sa uspokojili s premisou, že už samotné médium filmu je erotické – vtáhaním dovnútra, uhrančivosťou a vzrušivosťou, znamenalo by to, že *Umenie* ako také svojou emanáciou prináša estetický vnemový pôžitok. V takom prípade by išlo o efekt vonkajškoveho erotizmu – o umenie zväzdať, klamať telom. Erotizmus je však aj záležitosťou poetiky. Tam, kde sa končí realizmus, začína svet imaginácie, alebo naopak, „socialistický realizmus je inkompatibilný s poetizmom“ (Milan Rúfus).

V slovenskej kinematografii by sme márne hľadali režiséra, ktorého tvorba by sa viazala k téme erosu (na rozdiel od českej tradície napr. v línii Machatého a Švankmajera). Existencia erosu bola po desaťročia úspešne popieraná a potlačovaná, odkázaná na metaforu, prirovnania a domýšľavosť dychtívneho diváka. Slovenska akoby sa sexuálna slasť nedotýkala, obchádzala ho ako morom (a ideológiou) zasiahnuté územie, ktorého národ si musí najprv vyriešiť problémy týkajúce sa vlastnej prudérie a homofóbie, a až potom sa otvoriť pôžitku z oslobodenia tela a mysle.

Budovanie média filmu sa odvíjalo paralelne s politickým úsilím konštituovať sa na úroveň moderného občianskeho štátu založeného na národnom princípe, so spriemyselnovaním územia a v neposlednom rade aj so zvyšovaním gramotnosti. Na vhodnosť filmových predstavení za Rakúsko-Uhorska dohľadali miestne fary, školy, úrady a spolky. Ludovít Körmendy-Ékes v knihe *Kino* (1915) uvádza, že „sexuálne drámy kazia predovšetkým dievčatá, lebo z nich vykyňujú pocit cudnosti a morálky, v dôsledku čoho sa takéto dievčatá stávajú ďaleko skôr obeťami nesvedomitých zvodcov.“³ V cenzúrnych nariadeniach a zásahoch dominuje požiadavka mravnosti, potreba uchrániť nevinnosť detí a mravopočestnosť žien.

„Inštitucionalizovaná cenzúra vstúpila na Slovensko až po vzniku Československa v roku 1918 a bola zrušená v roku 1968, hoci rôzne formy obmedzovania tvorby a distribúcie existovali aj naďalej. Podobu slovenskej kinematografie päťdesiat rokov spoluurčovala cenzúra.“⁴ V rokoch 1918 – 1939 sa medzi zákazmi vyskytovalo zobrazenie úplnej nahoty, čiastočného obnaženia, nemravného oblečenia, silne erotických scén, nediskrétnych bozkov, objatí a iných gest, vzťahujúcich sa k sexuálnemu životu, naznačenie pohlavného aktu, tesné tanečné pózy, prostitúcia, detailný opis prostredia nevestincov, vedecké a lekárske znázornenie úkonov pohlavného života, oplodnenia, pôrodu a potratu, zmienky o menštruácii, homosexualite, krvismilstve, zobrazenie šialenstva, vulgárne slová a spev, obscénne myšlienky, propagácia nudizmu, detaily na telá v kúpacích úboroch, scény obnažených domorodcov, voyerizmus, narkotiká a drogy.⁵

Rozdiel v predvojnovéj a vojnovéj cenzúre bol v presúvaní priority – od mravnostných smerom k politickým potrebám dozorných subjektov: jazykovej a proštátnej korektnosti, zamedzeniu sociálnej kritiky a komunistickej infiltrácii (za prvej republiky), rozširovaniu pravicevej, autonómnej a antisemitskej propagandy, ľudácko-katolíckej orientácii (za Slovenského štátu). Základný morálny postoj to však nijako nenaštrbilo: „Členovia prípravného zboru pre vznik kinematografie Pavol Čambala a Ivan Július Kovačević žiadali zakázať český film *Kvočňa* (1938), lebo propaguje myšlienku, aby slobodné dievča pred svadbou poznalo pohlavný život... propaguje rozvod, len čo žena pozná, že manžel jej v pohlavnom živote nevyhovuje.“⁶

Po znárodnení kinematografie a prevzatí moci komunistickou stranou cenzori upriamili pozornosť na ideovosť diela v duchu marxizmu-leninizmu, straníckosť, aktuálnosť vzhľadom na celospoločenskú potrebnosť témy, zásady socialistického realizmu, ľudovosti a zrozumiteľnosti. Medzi prioritami mladej slovenskej kinematografie bolo vytvorenie vhodných podmienok na jej samostatné fungovanie mimo pražskej centrály – vybudovanie kompletného výrobného systému. Na konferencii filmových pracovníkov v roku 1956 zazneli problémy spojené s technickou a personálnou oblasťou: časový sklz v dobudovaní druhej časti filmových ateliérov a laboratórií na Kolibe (existujúcich od roku 1953), zastaranosť technického vybavenia, nedostatok profesionálnych filmárov (a výzva na výpomoc z Čiech), nevyriešený mzdový systém filmových pracovníkov a problematická cirkulácia hercov medzi filmom, divadlom a televíziou.⁷

V referáte Pavla Dubovského na Aktíve tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov v roku 1959 prevažujú ideové pripomienky voči scenárom Tibora Vichtu (najmä *Prv než skončí tento deň*), ktoré sú plné lumpov, pokrytco, tupcov a naničhodníkov, „je to plejáda dobrodruhov, koncentrujúcich v sebe samú neluďskú špinu. [...] Dôstojník Hanzlík pride po trojmesačnom cvičení domov a nájde svoju ženu ráno v posteli s džezovým spevákom Mírom Kriváňom. [...] Len samá špina, nemorálnosť, len bahno sexu a erotiky, žeby sa za to nemusel hanbiť ani fanatik jezuita, trápený potlačenou pubertálnou fantáziou.“⁸ Vytýkaná je sloboda pri voľbe partnera, nevera, milenecké vzťahy, individualizmus a negatívny, dekadentný, nihilistický obraz spoločnosti – „ľudskej ZOO“. Obhajoba pokusov zobraziť život „komplexne“ a nie iba z hľadiska zvoleného stanoviska (Eduard Grečner), hovoríť „o mravných vzťahoch medzi ľuďmi“ (Maximilián Nitra), prekonať „dlhé a šedivé obdobie, ktoré každý



záber z filmu *Zmluva s diablom*, autor foto: Vladimír Vavrek, zdroj: © Slovenský filmový ústav - Fotoarchív

filmový scenár meralo iba dvoma kritériami, dvoma vulgarizačne stereotypnými otázkami – ako nám ten a ten scenár pomáha na našej ‚cestě k socializmu‘ a ako je v scenári zvyraznená vedúca úloha strany“ (Ivan Bukovčan), bola neúspešná a zosmiešnená.⁹

Už o dva roky sa rétorika najagilnejších referentov zmierňuje a vyzýva k nedávno odmietaným postupom. Medzi tematickými plánmi do budúcnosti Pavol Gejdoš v bode 7 odporúča: „Venovať zvýšenú pozornosť k získavaniu látok o živote a problémoch našej mládeže. Nechať citlivejšie zaznieť motívy novej, čistej lásky, zdravej erotiky, a mladých túžob“.¹⁰ Západné trendy sú však ešte nevítané. Ten istý Gejdoš v posudku na literárny scenár Ivana Bukovčana *Zmluva s diablom* píše: „Som za zdravú erotiku – striptíz si zatiaľ vo filme kupovať nebudeme, i keď nám bude slúžiť k inému poznaniu. Toto prepašovanie mravov západného sveta (i keď sa udomáčuje v súkromí) zatiaľ nebudeme zverejňovať na plátnach. [...] Autor kráča po rozkolísanej visutej hrazde ešte dosť neisto. Treba vážiť na milimetre útok na sexus – s výchovnou stránkou, aby v ‚nahote‘ príliš zjavnej sa nespálila dobrá myšlienka bičujúcim úsmevom v zápase staronovej morálky.“¹¹ Protirečivosť vyhlásení obalená nejasnými rétorickými figúrami potvrdzuje opatrničnosť až bezmocnosť v zaujatí postoja k príliš „ošemetným“ témam. O účinkoch „zdraviu prospešnej erotiky“ sa síce vedelo, ale taktne mlčalo. A napokon, striptíz v *Zmluve s diablom* zohral kľúčovú úlohu.

V roku 1967 sa slovenský film nachádza v novej situácii: začína sa vymedzovať voči pražskému centru nielen svojou produkciou, ale aj špecifickým erotickým jazykom (z pera Kataríny Hrabovskej): „Asi tak pred rokom ponúkol Barrandov Kolibe manželstvo [...] predchádzala tomu dlhšia známosť. [...] A. J. Liehm teda iba navrhol legalizovanie dosiaľ nezáväzného vzťahu, v predstave, že by asi pre ďalšie nádejné potomstvo bolo výhodnejšie, keby sa zrodilo už v legitímnom zväzku. Ale chytili sa toho až priveľmi horlivo všetci príbuzní Barrandova a priveľké horlenie inak ľahostajného príbuzenstva vyvolalo nedôveru a odpor. Koliba si uvedomila, že barrandovskému rodu ani tak nejde o jej šťastie, ako o jej veno, ateliéry a hercov, a že ich pravým záujmom nebude jej sebarealizácia, ale rozmnoženie barrandovského, dnes už dosť veľkého aj chýrneho imania. Začala uvažovať viac o rozdielnosti pováh, dospela k presvedčeniu, že harmonické súžitie by sotva bolo možné. A ponuku manželstva – hovorilo sa mu integrácia – vehementne odmietla.“¹² Pokusy o takzvanú integráciu – užšie zomknutie oboch národných kinematografií, presnejšie povedané, integrovanie slovenskej do českej – vyvolali opačný účinok: diskusia o špecifikách, tematickej a štýlotvornej vyhranenosti kolibskej produkcie. „*Slnko v sieti* je tým momentom, od ktorého sa československý film – dovtedy viac-menej jednotný – začína deliť na český a slovenský. [...] Obnovil sa dobyvateľský postoj k realite, [...] postoj krajného individualizmu a sklonu k anarchii v našej národnej povahe.“¹³ Po úspechu *Slnka v sieti* a ďalších filmov sa zdvihlo aj sebavedomie slovenských tvorcov, slovenský film sa zviditeľnil kvalitou a špecifikami, odlišiteľnými od českej produkcie.

Čas a aktív 1969 ukáže, že nie je potrebné ani tak poukazovanie na jednotlivosti rôznych podôb poetiky, ale volanie po reforme organizácie (a zmyslu) tvorivých skupín, akceptácii autorskej výlučnosti, ktorá bola v nedávnej minulosti prevalcovaná už v literárno-dramaturgickej príprave neustálym pripomienkovaním

a prerábaním scenára, potrebe odbornej reflexie, začlenením sa do tendencií európskeho vývoja.¹⁴ V krátkom, ale o to viac umelecky úspešnom období 1968 – 1970 vznikli diela, ktoré niekoľkonásobne prelomili hranice zobraziteľného a dokázali, že tematizovanie nahoty a sexuálnej neviazanosti je prirodzenou súčasťou umeleckej výpovede, a vo forme podobenstva či alegórie môže byť významovým kľúčom k dielu.

Slubne naštartované začlenenie slovenského filmu do európskeho kontextu spoľahlivo ukončila normalizácia. Mnohé témy a umelecké postupy boli odrazu označené za „malígne“, „morbídne a nekrofilné výstrednosti“, ako extrémne názory šíriace sa „bez prirodzených nepriateľov ako králiky v Austrálii. [...] Pre lásku k vlasti, prírode, pochopiteľne ku krásnej žene, pre kamarátstvo a pozitívny, čínorodý vzťah k životu, pre čestnú a čistú hru niet hraníc v našom repertoári, niet reglementov. Niet tabuizovaných oblastí. [...] Preto nemáme ani tú povestnú trinástu komnatu, do ktorej by sme nesmeli vstúpiť, pokiaľ zostane komnata komnatou a drak drakom, statočnosť statočnosťou a pravda pravdou. [...] Nemôžeme sa orientovať jednoznačne na také diela, ktoré zdôrazňujú len defekty života. Kde autor redukuje život na voľbu medzi morálnou a fyzickou smrťou“.¹⁵ Riaditeľ slovenského filmu Pavol Koyš zostruje rétoriku: „Rob si čo chceš. Napluj na čo chceš. Nič nie je sväté, búraj, je taký čas búrať, rúcať, rozkladať. Pravda, sväté či nesyväté – ako komu! [...] Všimnime si napríklad s akým pôžitkom sa vyberajú umelecké typy fyzicky a duševne degenerované. Ako sa vyberá prostredie, scéna zdobená hnosom. Normálny človek sa musí pýtať: som tu naozaj ja sám normálny?“¹⁶

Hoci je naoko dovolené všetko a neexistuje pomyselná trinásť komnata, rozpor medzi povoleným a nevhodným je evidentný. Represívne sedemdesiate roky paradoxne ovládne sexus¹⁷ – ako mocenský nástroj produkujúci poslušné Telá – bez erotizmu a tajomstva, telá zmehanizované v ošiali plnenia noriem, vo vyrábaní šťastnej a súdržnej rodiny. Normalizačný sexizmus si nahlas (a s humorom) podroboval ženské telá – potužený právomocou a destilátom sa zmocňoval navonok emancipovaných žien, ktoré si nevedeli rady so svojím ujarmeným telom, rozhodovali sa medzi hanbou nemanželskej gravidity a hanbou komisionálnej interrupcie. Žena-telo však nezostala iba v rovine *nostalgickej* spomienky – v norme 90-60-90, vyzývavé aj poddajné, roztúžené po mužskej dominancii, je stále prítomné v deväťdesiatych rokoch a ešte aj dnes sa mu len ťažko schádza z piedestálu. Telá násilné a znásilnené zostanú ešte nadhlo dedičstvom tam, kde po dlhé roky prevládala *puď sebazáchovy* viac než tvorivý princíp *slasti*.

—
EVA FILOVÁ

- 1 Michel Foucault, *Dějiny sexuality I. Vůle k věděni*. Praha : Herrmann & synové, 1999, s. 68 – 69.
- 2 Juraj Hamar, *Išla Anička do hájička*. In: *Anthropos*, 2006, č. 4, s. 41 – 47.
- 3 Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 12.
- 4 Macek – Paštéková, ref. 3, s. 17 – 18.
- 5 Ivo Hepner, *Filmová cenzura. Příspěvek k dějinám filmové censury v českých zemích v letech 1918 – 1939*. Ústřední půjčovna filmů, Praha, 1960, s. 82 – 93.
- 6 Macek – Paštéková, ref. 3, s. 98.
- 7 Július Jaššo, O úlohách hraného filmu na Slovensku. In: *Konferencie filmových tvůrčích pracovníků studií hraného filmu v Praze a Bratislavě, dne 7. prosince 1956*. Archiv SFÚ, s. 42.
- 8 Referát Pavla Dubovského. In: *Zápisnica z aktivů tvorivých pracovníků Štúdia hraných filmov, konaného dňa 20. a 21. mája 1959*, Bratislava. Archiv SFÚ, s. 7 – 8.
- 9 Z diskusie. In: *Zápisnica z aktivů tvorivých pracovníků Štúdia hraných filmov, konaného 20. a 21. mája 1959*, Bratislava. Archiv SFÚ, s. 9 – 12.
- 10 Referát riaditeľa Gejdoša. In: *Zápisnica z aktivů tvorivých pracovníků Štúdia hraných filmov, konaného dňa 25. apríla 1961*, Bratislava. Archiv SFÚ, s. 46.
- 11 Posudok Paľa Gejdoša na literárny scenár *Zmluva s diablom*. Nedatované. Archiv SFÚ.
- 12 Referát Kataríny Hrabovskej. In: *Aktív o Slovenskom hranom filme v roku 1966*. Bratislava 4. 5. 1967. Archiv SFÚ, s. 1-2.
- 13 Ref. 13, s. 31-32.
- 14 *Stenografický protokol z aktivů o tvorbe hraného filmu v roku 1968*. Bratislava, 20. júla 1969. Archiv SFÚ, s. 1-48.
- 15 Referát J. A. Talla. In: *Aktív tvorivých pracovníků štúdia hraných filmov v Bratislave. Stenografický záznam diskusných príspevkov prednesených dňa 16. júna 1970*. Archiv SFÚ, s. 12-16.
- 16 Referát P. Koyša. In: *Aktív tvorivých pracovníků štúdia hraných filmov v Bratislave. Stenografický záznam diskusných príspevkov prednesených dňa 16. júna 1970*. Archiv SFÚ, s. 50.
- 17 Forsirovaná sexualita, lascivnosť a nahota sú jednou z diferencií 70. rokov od stalinistických 50. rokov.



fotografia z nakrúcania časti TV cyklu Slovenské kino: Do naha, autor: Kríštof Králik

Diana Fabiánová - krok späť

Slovenské kino: Do naha
r. Diana Fabiánová, SK, 2010

Debutová fejtónovo dokumentaristická esej *Mesiac v nás* naznačovala, že na scénu prichádza autorka moderného, detabuizovaného pohľadu na svet a medziľudské vzťahy a zaujíma k nim svojprávný ženský postoj. V tomto prípade cez osobitosť menštruácie, ktorá fyzikum ženy odlišuje od mužskej. Autorka ju prezentuje ako špecifikum, inakosť v rámci rovnocennosti. Inscenovaný priebežný motív dievčatka, ktoré na prvú krv nadabí výchovu nepripravené, odkazuje na dievčenské traumy zrodenej prudériou starších generácií. Odrážajúc sa od tejto nevydarenej iniciácie rozvíja autorka tému naplno v medzikultúrnych kontextoch, putuje za jej konkrétnymi formami a prejavmi po kontinentoch, dáva slovo konzervatívnym i progresívnym postojom a hodnoteniam bez toho, aby sama hodnotila – necháva ich, aby sa svojou protikladnosťou konfrontovali samy. Vzniká tak široká, feministicky koncipovaná panoráma v dejinnej i kultúrno-antropologicky sledovaných parametroch, pútavá a vecne objavná v duchu allenovského *Čo by ste radi vedeli o sexe...* Popri svojej objavnosti film nesie síce aj znaky debutantského začiatočníctva, tie však novátorstvo pohľadu zatláča do bezvýznamnosti.

Úspech nevedného diela stál asi pri zrode myšlienky, že v rámci cyklu SLOVENSKÉ KINO sa témy erotiky a sexu v slovenskom filme ujme jeho autorka, tu za spoluúčasti Evy Križkovej ako scenáristky. Vybrané ukážky zo slovenských filmov dosvedčujú, že vo vzťahu muž – žena či naopak sa toho na Slovensku veľa nezmenilo a že patriarchalizmus s jeho „postav dom, zasad strom, splod syna“ (nie dieťa, ale syna) tu ešte vždy patrí k základným väčšinovým postojom. Ukážky z filmov to len zrkadlia, a zrkadlu sa nesmie vyčítať, čo zrkadlí.

Je tu však aj druhá vrstva, antifóna filmárov, mužov a žien rozličných generácií, ktorí a ktoré z unifikovanej pozície v starosvetskej vani sperlenej

novodobou bublinkatou prísadou (čo metaforizuje protiklad) prezentuje svoj, teda dnešný postoj k téme. Z tejto kolážovo koncipovanej zrážky-nezrážky vyplýva, že nielen dnešní Slováci, ale aj Slovenky viacerých generácií, ktorí a ktoré sa spolupodielajú na dávnejšej i novej podobe slovenského filmu, neprekračujú vo svojom videní erotiky a sexu odveký vzorec muža – dobyvateľa a ženy – koristi. Ku konfrontácii nedochádza, lebo aj ukážky z filmov, hoci sa ich podoba v priebehu desaťročí deromantizuje, aj reflexie komentátorov a komentátoriek zastávajú v zásade zhodné pozície. Náznak slobodomyselného ženského opaku nachádzam vo všetkých ukážok iba v pôvabných Herzových *Sladkých hrách minulého leta*, kým variant úplne obrátiť zafixované roly a predviesť ženu ako dobyvateľku a muža ako (dobrovoľnú) korisť sa odhodlali ukázať iba Zuzana Piussi s Tamarou Archlebovou v dokumentárnej rekonštrukcii *Babička*. Ako to, že kľúčová záverečná scéna z tohto filmu sa do Fabiánovej antológie erotických scén nedostala? Rozhodne by bola nútila diskurz rozšíriť o motív genderovej rovnoprávnosti pri zvolenej téme.

Napokon, ten obrátený vzorec je iba súčasťou euroatlantického civilizačného procesu, ktorý v rámci emancipačného hnutia vercorsovsky pobáda človeka odprírodiť sa, rezignovať na atavistické patriarchalistické genokódy v prospech partnerského sociálneho konceptu. Ten genokód v nás totiž nesporné je, skupinovo žijúce cicavce sa ním odjakživa riadia, takže človek sa ho vzdáva iba ťažko, zrejme zvažujú zisky a straty plynúce z takej radikálnej zmeny paradigmy.

Margaret Attwoodová vo vycibrenej reflexii pod rozmarným názvom *Hra na vraha*, predstiera údiv: Vezmeš do ruky časopis určený primárne mužskému čitateľovi – na obálke sa skvie krásna žena. Vezmeš do ruky časopis určený primárne ženám – na obálke sa skvie krásna žena. Autorka do tohto

stále dominujúceho výplodu bulváru a reklamy koncentruje archetyp ženy ako erotického objektu, na ktorý sa aj ženy, možno s povzdychom, zrejme dívajú mužskými očami.

Svetová kinematografia meniace sa vektorové pôsobenie vyvolané ženskou emancipáciou, ktorá následne zneisťuje mužský svet odbúraním a nabúraním jeho odvekých pozícií, nový vzorec už dávno v rôznych podobách tematizuje. Nájdeť to v škandinávskych kinematografiách, ale aj v americkej (zavše dokonca vo vrstve *mainstreamu*), francúzskej, anglickej, nemeckej, ba dokonca aj v balkánskej, teda zakotvenej v oblasti, ktorej pripisujeme vyššiu „orientálnu“ záťaž patriarchalizmom. Len slovenská, okrem dvoch spomenutých príkladov, novú paradigmu neberie na vedomie. Nečudo, keď prakticky celý vybraný súbor antifón, ktorý by s ustáleným poňatím erotiky a sexu bol mal aspoň čiastočne vstúpiť do polemiky, sám ostáva vo vleku tradičnej genderovej del'by úloh. Ako to mohlo feministicky orientovanej autorky ujsť? Veď inak by do tohto unisona bola musela nejako vstúpiť, hľadať korekciu nastoľovaním iných otázok. Nestalo sa.

Jedna z uverejnených charakteristík o filme hovorí, že vznikla „pozoruhodná koláž, ktorá odpovedá na otázku, či boli slovenskí filmári až takí cudní, alebo cenzúra až taká konzervatívna“. Podľa mňa táto alternatíva nesedí a cenzúra s tým veľa roboty nemala. Podľa mňa je tu, v plnej zhode s postojmi väčšiny Slovákov, konzervatívne samotné *gros* nášho filmárskeho sveta. Aspoň tak to indikujú výroky, ktoré odzneli z úst autorkou vybraných, a teda v jej očiach reprezentatívnych predstaviteľov rôznych filmárskych profesií a oboch pohlaví.

—
PAVEL BRANKO

O ZRKADLENÍ, ÚNIKU A ZBOŽŇOVANÍ

Zvonky šťastia

r. Marek Šulík a Jana Bučka, Slovensko 2012

Ak si aj pripustíme, že nakrúcať filmy o Rómoch najčastejšie ústi do fenoménu zrkadlenia, keď sa problémy druhého stávajú metaforickým vyjadrením stavu vecí v majorite, tak sa jednou zo zásadných otázok stáva, kde v takejto konstelácii zostáva subjektivita zobrazovaných. Aké hry sú nútení hrať, vedome či nevedome, z dôvodu manipulácie „bielym“ štábom alebo v dôsledku vlastných očakávaní od komunikácie s „veľkým druhým“ prostredníctvom audiovizuálneho média? Na tieto otázky slovenskí filmári len ťažko hľadajú odpoveď, veď hoci frekvencia filmov o Rómoch môže zvonka pripomínať stav kolektívnej kompulzívnej neurózy, určuje ju najmä inštitucionálne zázemie, ktoré má svoje pravidlá objednávky, financovania aj iných foriem distribúcie moci, reprezentovanej napríklad ťažko prekonateľnou prevahou ne-Rómov v obsadení všetkých zainteresovaných profesií (od tvorivých skupín cez produkciu, distribúciu a členov skupín, ktoré ovplyvňujú financovanie kinematografie).

Inými slovami, na Slovensku stále platí otrepané kultúrno-relativistické klíše, podľa ktorého by sme nemali na slovo dôverovať bielym filmom o „farebných“. A keďže slovenskí dokumentaristi mladších a stredných generácií dávno zvládli postmodernú lekciu, ich reprezentácie si pravidelne pomáhajú priznávaním inscenácie, rekonštrukcie, relativity pravdy. Nie vždy to však stačí. Aj preto sa ako autentické javia tie málopočetné filmy, ktoré Rómom odmietajú stavať na úroveň objektu poznania a radšej skúmajú možnosti intersubjektivity, aké film ako „biele“ médium poskytuje vo vzťahu k Rómom ako zdanlivo kultúrne odlišnej skupine.

Zvonky šťastia môžu pripomenúť práve tieto málopočetné filmy, vzdávajúce sa pozitivistického náhľadu na kultúrnu inakosť. Tlmenosť emočných prejavov dvoch portretovaných

príbuzných čiastočne pripomína blízkosť a dôvernosť vzťahu protagonistky filmu *O Soni a jej rodine* k režisérke tohto filmu. A úvodné obrazy svojim napodobňovaním nezaujatého observačného dokumentu okrem tohto filmu môžu pripomenúť metodologicky celkom novátorský (v kontexte filmov o Rómoch) observačný dokument *Jaskyňa* (Barlang) Júlie Szederkényi.

Zvonky šťastia sú oproti spomínaným dvom filmom metodologicky heterogénnejšie, no o to zaujímavejšie. Hneď v úvode volia cestu sukcesie rôznych žánrov či modov, cez ktoré sa snažia poukázať na otázku komunikovateľnosti a prenosnosti odlišných skúseností, akú si klasické pozitivisticky ladené antropologické či sociologické sondy do sveta Rómov tak intenzívne nekladú.

Film na začiatku, tak ako *O Soni a jej rodine*, pripomína observačný spôsob nakrúcania, s reálnym zvukom prostredia dokresleným prerušovanou minimalistickou hudbou. Po chvíli však zľahka zneisťí zvukovou kulisu doliehajúcou zo zdanlivo náhodne prechádzajúceho auta. Nie je to len letmý dotyk exotistickej predstavy o Rómoch – celodenne a za každých okolností (hoci aj z reproduktora v osobnom automobile) počúvajúcich typickú rómsku hudbu. Ide o presne načasovanú pripomienku hranice medzi rómskym a nerómskym. Observačné scény totiž majú v povahe tlmíť odlišnosť, zdôrazňovať nudu každodenného života, aj keď v skutočnosti vyznačujú dobre známe oporné body predstáv (o kultúrnej) odlišnosti: na jednej strane zbieranie odpadkov, na druhej ďalšie tehotenstvo mladej rómskej ženy. Obidva oporné body však vyznievajú skôr ako metafory súčasnosti, najmä ak si uvedomíme, že hlavnú ženskú protagonistku stretávame v pokračovaní štádiu tehotenstva a lúčime sa s ňou krátko po pôrode, keď zároveň zisťujeme, že svojho syna nepomenovala podľa svojho českého idolu, ale – keďže si naplno uvedomila opustenosť vo vlastnom svete – dala mu významovo neutrálnejšie „rómske“ meno Kevin.

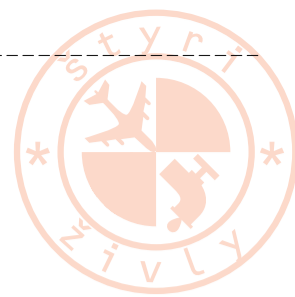
Drobné pripomenutie exotického pohľadu prostredníctvom rómskej hudby nás vedie priamo k žánrovej hybridite, ktorú definuje aj autorské pomenovanie filmu ako „dokumentárnej hry“. Ide o kombináciu portrétového filmu a psychodramy, ktorej východiskovým bodom je vzťah dvoch rómskych príbuzných k hviezdám populárnej hudby Darine Rolincovej

a Karlovi Gottovi. Ide o vzťah zbožňovania v doslovnom zmysle, keď je zbožňovaný vyzývaný ako niekto, kto dokáže existenciu volajúceho posvätiť, dať jej zmysel, ale ostáva vzdialený, pripomínaný v tomto prípade len ako čistá reprezentácia v podobe „oltárových“ fotografií pripevňovaných na stenu vedľa „legitímnych“ svätých obrázkov. Tento rozmer zbožňovania univerzalizuje kultúrne špecifickú skúsenosť liberálnejšieho, hybridnejšieho vzťahu ku kresťanskému náboženstvu u Rómov. Pripomína skôr vytváranie náhrad za Boha v súčasnom desakralizovanom svete, je teda výstne aktuálny. Vzťah k dvom idolom s celkom symptomatickými menami – Gott a Rolincová – však nezostáva len v rámci náboženských protéz, obsahuje aj prvky úniku od každodennosti, ako aj „transgenderovej“ psychodramatickej rolovej hry, keď sa protagonisti hrajú na svoje idoly, meniac pritom pohlavie – bratranec sa stáva Darinkou a sesternica Karlom. Práve táto miestami až dojmavá hra je prostriedkom nielen úniku od reality – úniku od rodových rolí života v manželských zväzkoch, od vlastných detí, sociálneho prostredia a chudoby – ale aj prostriedkom istého priblíženia sa k osobám, ktoré pre protagonistov filmu zostávajú nekonečne vzdialené. Neodpovedajú, nestretnú sa s nimi aj napriek pokusom osloviť ich priamo, nahrávkou rómskej verzie ich hitu *Zvonky šťastia* a osobne ladeným príhovorom do videokamery. Dva svety – svet Rómov a svet mediálnych hviezd – ostávajú oddelené. No rovnako oddelené zostávajú aj svet chudoby a konzumu. Prechádzka po nákupnom centre vedie síce k zmierlivému mapovaniu cenovo nedostupných produktov, ale trvá a fatálna neprenosnosť skúsenosti bratranca a sesternice vypláva na povrch vo chvíli, keď sa Roman rozplače počas pokusu povedať čosi objektívne o svojom postavení v súčasnom spoločenskom systéme. *Zvonky šťastia* zostávajú zvonit naprázdno. Film Mareka Šulíka a Jany Bučky je v rámci slovenskej kinematografie asi najpresvedčivejším vyjadrením existenciálnej samoty, ktorá stojí v pozadí takého frekventovaného javu, akým je zrkadlenie Rómov v „bielych“.

—
JANA DUDKOVÁ



Dandygirl a Otchka, foto



4 živly nepoznajú hranice

(minimálne nie v komunikácii)



fotografie: Katarína Hlinčíková, 4 živly

Nasledujúci text vznikol ako záznam skypového rozhovoru pravej a pravej ruky organizačného štábu 4 živlov – Daniely Chlapíčkovej a Zuzany Očenášovej. Zostavovanie programu letného filmového seminára je dlhodobý proces. Jeho finalizácia sa však dá zvládnuť za jeden večer na linke Lisabon – Bratislava, bez toho, aby sa zúčastnené stretli zoči-voči a podali si ruky. Ide o autentický text, v žiadnom prípade to nie je PR článok.

[21:14:23] **Otchka:** Terezka už spí, podme na to.
 [21:14:37] **Otchka:** Čo treba?
 [21:15:08] **Dandygirl:** Nazdar Otchka, ty si tu?
 [21:15:19] **Dandygirl:** Ako sa máte v Lisabone?
 [21:16:12] **Otchka:** Výborne, stabilných 25 stupňov, chobotničky na tanieri...
 [21:16:33] **Otchka:** A ty ako?
 [21:17:05] **Dandygirl:** V pohode, stabilných 35 a na tanieri klobása a melón.
 [21:17:27] **Otchka:** Paráda, tak podme riešiť :)
 [21:17:45] **Dandygirl:** Jasné, mali by sme konečne uzavrieť ten náš program. Ideme deň po dni?
 [21:25:25] **Dandygirl:** Haloóóó, Otchka, si tu?
 [21:32:01] **Otchka:** Už. Terezke sa asi niečo zlé snívalo. Posielala som ti predbežný rozpis. Dostala si?
 [21:34:24] **Dandygirl:** Tak radšej píšme, aby sme ju nezobudili... Áno. Počkaj otvorím si to a ideme na to. Je skvelé, že začíname už v stredu. Na tému Hranice je toľko dobrých filmov, že sme nechceli ani jeden vylúčiť, a tak sme radšej program rozšírili na stredu :) a vďaka americkej ambasáde samozrejme!
 [21:35:59] **Otchka:** A navyše, *Jeseň Čejenov* je výborný amfíkový film na začiatok!
 [21:40:24] **Dandygirl:** Konečne western po dlhom čase. Ozaj, Honza Gogola ml. nevie, kedy príde, ale dohodli sme sa, že jeho film *Hranice po našim* (sekcia Trojmedzie) a film *Cez hranice* (Kerekes, Lakatos, Gogola) dáme pre istotu na štvrtok.
 [21:42:13] **Otchka:** Tak to štvrtok bude pekne hraničný, keďže tam je aj *Vojtekova Hranica*.
 [21:43:28] **Otchka:** Ale aspoň môže každý z nich štyroch povedať, čo to o hraniciach a prečo o nich nakrúcajú.
 [21:47:06] **Dandygirl:** Žiaľ, Lakatos nepríde, ide nakrúcať a časovo mu to nevychádza. Šťastie, že bol na zimných živloch...Áno, štvrtok bude o geografických hraniciach, ale v piatok už nastupujú hranice osobné a umelecké – napr. *Prekliata láska* o zložitom živote maliara Francisca Bacona a teším sa aj na Ivanu Laučíkovú a jej sekciu *Animované hranice*. To sú vždy zaujímavé animáky.
 [21:48:48] **Otchka:** Toho Lakatosa je škoda, ale aj bez neho máme tento rok hostí ako nikdy predtým. Animáky budú určite zaujímavé. A k tomu *Alois Nebel* na amfíku, na toho sa zase vyslovene teším ja.
 [21:50:52] **Dandygirl:** Ozaj, hovorila som s Marekom Šulíkom. Film *Zvonky štastia* príde uviesť aj Jana Bučka s kameramanom Štefanom Bučkom. Majú ho aj na BlueRay, našťastie, tak to bude lepšia kvalita ako DVD. Škoda, že Akademik nebude tak skoro mať DCP...

[21:51:30] **Otchka:** Snáď sa jedného dňa dočkáme...
 [21:52:11] **Otchka:** Maťo vraj zohnal dobrý projektor.
 [21:54:09] **Dandygirl:** Snáď aj za dobrú cenu. Mno, dobre, späť k programu, produkčné veci necháme na našu fantastickú zostavu Martinka, Zuzka, Matej, Matúš. Takže v piatok je už po piaty raz prezentácia Letného workshopu MPhilms... To už je 5 rokov, čo sme spolu??
 [21:54:48] **Otchka:** Kto by sa bol nanzdal...
 [21:55:01] **Dandygirl:** Tak, kvalitné partnerstvo.
 [21:55:43] **Otchka:** A zdá sa, že jedno sa zrodilo aj minulý rok. Nemáme síce skupinu Midi Lidi, ale pár ich príde DJovať. Určite sa budú páčiť aj Evičkám z Kinečka a Ivane z Homo Felix, keď už oslavujú druhé narodeniny svojich časopisov. Preto sa tá párty volá 22 (TúTú). Bude to nakoniec v tej Centrálke nad Trojičným námestím. Treba skúšať nové priestory.
 [21:58:19] **Dandygirl:** Som rada, že sa im minulý rok v Štiavnici páčilo a že prídu aj tento rok. Vďaka Prokopovi Holoupkovi príde aj kapela DVA na Starý zámok hrať naživo k Melišovým filmom.
 [22:02:30] **Otchka:** Ten Meliès na Starom Zámku bude paráda. Meliès vyšiel aj tematicky, veď kto prvý prekročoval hranice dovtedy možného vo filme? On bol v podstate taký Lucas.
 [22:05:34] **Dandygirl:** Meliès sa teraz asi obracia v hrobe.
 [22:06:21] **Otchka:** Škoda, že *Star Wars* nie sú na 16tke, to by bola bomba do Botaniky.
 [22:08:39] **Dandygirl:** Podľa mňa viac zarezonuje prvý erotický film, ktorý som v živote videla – *SEXMISIA*. Nerozumela som tomu, prečo tá žena má umelé prsia a sklamlalo ma, že je to vlastne muž.
 [22:09:01] **Otchka:** Sladké spomienky na Silvestra 1987.
 [22:09:34] **Otchka:** Myslím, že viacerí si zaspomínajú. Len aby nezapršalo, to by bola fakt škoda.
 [22:10:14] **Dandygirl:** Bola som za šéfom mestskej polície. Povedal, že má na to svojich ľudí a že to zariadi. Ja sa naňho spolieham.
 [22:11:05] **Otchka:** Spoliehajme teda na všemocnú políciu.
 [22:11:30] **Otchka:** A nech to vybaví aj na sobotu – *Casablanca* musí byť na amfíku!
 [22:12:39] **Dandygirl:** A ktovie, s kým sa tento rok začne krásne priateľstvo?
 [22:13:24] **Otchka:** Máme dvoch úplne nových hostí – Roberta Glinského a Szabolcsa Hajdu...
 [22:14:41] **Dandygirl:** Teším sa na nich aj na ich filmy *Svinky* a *Biele dlane*. Ten druhý je o športe, to je dôležitá súčasť prekračovania hraníc.
 [22:15:09] **Dandygirl:** Prečo sme dali komédiu r23 na sobotu o 11. doobeda?

[22:15:39] **Otchka:** Treba začať víkend pekne zvesela.
 [22:16:04] **Dandygirl:** Áno, však aj tak nebudeme spať do nedele večera.
 [22:16:34] **Otchka:** Práve, Klopačka nekončí pred východom slnka.
 [22:17:14] **Otchka:** Inak, v sobotu to bude celkom pekná porovnávačka filmov o pohraničí – *Svinky* a *Až do mesta Aš*.
 [22:17:38] **Dandygirl:** Super, že vyšla tá projekcia Ivetinho filmu. Všetci to veľmi chvália
 [22:18:37] **Otchka:** Ozaj, pre Ivetu Grófovú, od kedy do kedy vybaviť ubytko?
 [22:21:21] **Dandygirl:** Volala som s ňou, piatok až nedeľa určite, Chcela by si užiť živly aj so svojím štábom, asi príde s Vierkou Bačíkovou, kameramankou filmu. Marek Leščák ako dramaturg tam bude tiež, aj Fero Krehenbiel ako strihač. Ešte k tej Klopačke a Horúčke sobotňajšej noci. Traja chalani, ktorí sa volajú BWO chcú riešiť párty v sobotu večer v ArtCafé. Tak budeme mať 2 hudobné *stage*. Príde aj nejaký púšťač IZC z Viedne. Prosím, zarezervuj mu ubytovanie!
 [22:22:30] **Otchka:** BWO? To sú tí, čo budú *streamovať* výsledky Kinečko workshopu?
 [22:26:02] **Dandygirl:** Áno, som zvedavá na ich video denníky z diania na 4 živloch. Keď sme už pri Kinečku, majú v sobotu prezentáciu experimentálneho filmu, ktorý vznikol tak, že ľudia nastrihávali 35 mm a 16mm film za sebou a všelijako s ním manipulovali, až z toho vznikol niekoľkokomínový experiment. Naživo k nemu Pjoni. Dajme to do kina. Predtým však budú tie experimentálne filmy Lena Lyeho. Je to obľúbenec Martina Kaňucha.
 [22:28:46] **Otchka:** Tak sa teším, že to máme také bohaté – animáky, experimenty, dokumenty... tento rok je mimookademikový program hutný.
 [22:29:34] **Dandygirl:** Hlavne, že máme radosť z toho...
 [22:31:04] **Otchka:** Opäť máme klasiku – film zo sovietskej produkcie. A Šengelaja ja môžem...
 [22:32:22] **Dandygirl:** Mňa zase teší, že v nedeľu doobeda je detský program – exkurzia do premietacej kabíny a *Nekonečný príbeh*, lebo doobeda aj tak všetci vospávajú sobotňajší žúr.
 [22:33:25] **Otchka:** Náhodou, kto sa môže pochváliť, že videl *Nekonečný príbeh* na plátne? To je tiež generačná záležitosť ako tá *Sexmisia*...
 [22:35:23] **Otchka:** Späť k Detským živlom. Silvii sa podarilo vybaviť až štyroch lektorov na workshop animácie pre deti, teda dve lektorky (Kerekesovú a Raýmanovú) a dvoch lektorov (Strussa a Košťála). Takže si deti dva a pol dňa zamakajú na animácii.
 [22:37:05] **Otchka:** Škoda, že Terezka je ešte malá. Ale aspoň pôjdeme na

Troch chrobákov na Klopačku. Alebo na *Vodné deti*. Inak, je vtipné, že budeme tejto digitálnej generácii púšťať filmy zo 16 mm premietačky.
 [22:38:20] **Otchka:** A aby som nezapudla, v nedeľu o 17.00 bude koncert MAOKa, to treba dať aj do „dospeláckeho“ programu.
 [22:39:46] **Dandygirl:** OK. A dohodli sme sa aj s chlapcami z kapeľy Saténové ruky, Budú v ArtCafé o 7. večer. Počuj, prečo si proti tomu Hercogovmu *Fitzcarraldovi* v amfiteátri v nedeľu večer??
 [22:40:10] **Dandygirl:** Všetci to je veľké zakončenie živlov.
 [22:40:52] **Otchka:** Ono je to výpravný film, o tom potom. Mne sa ale zdá strašne dlhý na sedenie v amfíku.
 [22:41:14] **Dandygirl:** Všetci to je pre tých najvernejších cinefilov!
 [22:41:25] **Otchka:** Ale ak nebude príliš kosa, tak sa to snáď zvládne. Mám povedať do bufetu, nech nakúpi viac fernetu?
 [22:41:37] **Dandygirl:** Tak určite.
 [22:47:13] **Otchka:** ArtCafé je vybavené? Tam budú tie *Nisi Masa* filmy a *Na hrane*.
 [22:47:41] **Dandygirl:** Jasné, že je. Už sa na nás tešia.
 [22:48:34] **Otchka:** Dobre, tak ja dám dokopy ten program zajtra počas Terezkinkej siesty a pošlem na kontrolu.
 [22:48:57] **Otchka:** Skontroluj hlavne, či sedia časy podľa toho. ako môžu hostia. Tento rok je ich neúrekom.
 [22:51:33] **Dandygirl:** Kedy sa presne vraciaš? Ja pôjdem dakedy v druhej polke júla do BŠ všetko skontrolovať...
 [22:51:49] **Otchka:** Priletíme v pondelok.
 [22:52:02] **Otchka:** Do tej Štiavnice by som mohla ísť už s tebou.
 [22:52:19] **Dandygirl:** Budem ti bezhranične vďačná.
 [22:52:37] **Otchka:** Zatiaľ som bezhranične zahraničná.
 [22:53:22] **Otchka:** OK, tak ja už končím.
 [22:53:35] **Otchka:** Treba ísť spať, ja mávam skoré budíky.
 [22:54:53] **Dandygirl:** Jasné. Dík. Pá. Zajtra.

—
 Chatovali organizátorky DANIELA CHLAPÍČKOVÁ A ZUZANA OČENÁŠOVÁ (V záujme autenticity sme rozhovor nepodrobili jazykovým úpravám.)

FÓRUM A MIDPOINT NA ART FILM FESTE 2012

Slovenské filmy a stredoeurópske scenáre
na medzinárodnej úrovni

20. ročník Medzinárodného filmového festivalu *Art Film Fest* bol bohatý nielen na kvalitné filmové tituly, ale aj na vzdelávacie sprievodné podujatia.

Character – Film Development Association a *Slovenský filmový ústav* usporiadali pre slovenských producentov v dňoch 19. – 22. júna 2012 druhý ročník podujatia FÓRUM. Filmoví profesionáli i študenti filmovej produkcie sa zúčastnili FÓRA 2012, aby zistili, aké možnosti majú ich filmy na poli medzinárodnej koprodukcie a distribúcie, kadiaľ vedú cesty na svetové festivaly, ale aj ako diela správne propagovať a prezentovať.

Lektormi FÓRA 2012 sa stali uznávaní profesionáli z oblasti filmovej produkcie a distribúcie (*Stéphanie Roux, Tudor Giurgiu, Olivier Van Bockstael, Jean-Luc Ormières, Marta Lamperová*) zástupcovia filmových festivalov (*Pamela Pianezza, Nikolaj Nikitin, Charlie Cockey*) a odborník na prezentačné techniky (*Ján Odzgan*).

„Master classy viacerých z nich boli otvorené aj širšej časti filmárskej obce a akreditovaným návštevníkom *Art Film Festu*, účastníci podujatia mali navyše možnosť s odborníkmi konzultovať svoje projekty individuálne,“ spresňuje *Barbara Janišová-Feglová*, jedna z organizátoriek podujatia.

Niekoľkí z účastníkov využili príležitosť získané poznatky okamžite zužitkovať a na panelovej prezentácii informovať o svojich projektoch návštevníkov festivalu a odbornú verejnosť. V piatok 22. 6. 2012 sa na *PANELI pripravovaných slovenských hraných filmov* predstavili autori a producenti s dvanástimi prezentáciami filmových projektov.

Medzinárodný výukový program MIDPOINT, ktorý na Slovensku organizujú *Character-Film Development Association* a *MIDPOINT: Central European Script Center* sa počas tohtoročného *Art Film Festu* (16. – 23. 6. 2012) konal už tretíkrát. Do aktuálneho ročníka sa zapojilo šesť európskych filmových škôl – k bratislavskej *VŠMU*, pražskej *FAMU*, *PWSFTviT* v Lodži, *SZFE* v Budapešti a bukureštskej *UNATC* pribudla tento rok berlínska *dffb*. MIDPOINT 2012 sa môže pochváliť rekordným počtom slovenských zástupcov – 3 celovečerné projekty študentov *VŠMU* doplnia scenár víťazky *Ceny Tibora Vichtu 2011, Anežky Guziarovej*, študujúcej v Nemecku.

Realizácia trojmesačného výukového programu zahŕňa dva letné workshopy a online konzultácie s lektormi, študentom a čerstvým absolventom ponúka dramaturgiu filmových projektov a podporuje spoluprácu scenáristu, režiséra a producenta pri vývoji scenára... Počas *Art Film Festu* prebehol prvý z workshopov, nasledujúci sa uskutočnil koncom augusta v Českej republike.

Počas festivalového týždňa účastníci programu intenzívne pracovali na svojich textoch pod vedením skúsených tútorov z oblasti scenáristiky, dramaturgie, réžie a kreatívnej produkcie, navštevovali však aj prednášky FÓRA 2012, trénovali *pitching* a menej formálnou cestou nadväzovali vzájomné kontakty na prípadné budúce medzinárodné spolupráce.

Po absolvovaní oboch workshopov budú najlepšie projekty v kategóriách krátkometrážnych a celovečerných scenárov finančne odmenené. Pred dvoma rokmi získal Cenu za najlepší celovečerný projekt slovenský scenár autorky *Barbory Hrinovej* a producentky *Barbory Hessovej* s názvom *Pred odletom*, vlni boli Cenou za najlepší krátkometrážny projekt odmenení scenárista a režisér *Teodor Kuhn* s producentom *Jakubom Viktorínom* za scenár filmu *Momo*. Pre tento absolventský projekt znamenala účasť na MIDPOINTE zásadný prínos, film mal medzičasom premiéru na akademickej pôde *VŠMU* a je pripravený začať svoju festivalovú púť.

V dňoch 18. – 21. 6. 2012 sa prvý raz uskutočnil aj workshop MIDPOINT pre profesionálnych slovenských scenáristov. *Juraj Johaniades, Maroš Hečko, Juraj Raýman, Renáta Mitašová, Diana Kacarová a Scarlett Čanakyová*, autori s ambíciou vyvíjať silné lokálne príbehy s tematickým presahom umožňujúcim oslovit aj publikum v zahraničí, konzultovali s *Milenou Jelínkovou*, českou rodáčkou a profesorkou scenáristiky na *Columbia University*. Šestica scenáristov dostala podľa Hečkových slov „zaujímavý feedback“ práve vďaka faktu, že *Milena Jelínka* žije v USA a od stredoeurópskych reálií tak získala istý odstup. Bude zaujímavé sledovať, ako tvorcovia využijú rady lektorky a či nasledujúcim krokom vo vývoji ich projektov bude účasť na FÓRE 2013, ktoré by sa malo uskutočniť počas budúceho ročného *Art Film Festu*.



Ján Mudroch: Partizánka na strážii pod Rozsutcom. 1954. Majetok SNG

Filmová úroda budovateľských päťdesiatych v SNG

Prehliadka filmov SNG a SFÚ v Kine SFÚ Lumière
k výstave *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956*

Prechádzka rozpáleným starým mestom môže toto leto popliesť hlavu nejednému skalnému aj turistovi, na ktorého číhajú sochárske skvosty – tie naveky zakorenené, čumilovsko-andersenovské, aj každoročný prílev „novej krvi“ v podobe projektu *Socha a Objekt*. Pričom kvalitatívne sa ani tak neodlišujú... Na tejto sochárskej „kalvárii“, vrcholiacей na kulichovskom vršku, pribudol ešte jeden artefakt: originálna socha J. V. Stalina z päťdesiatych rokov minulého storočia stráži vstup do Esterházyho paláca Slovenskej národnej galérie, kde prebieha výstava *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956* v kurátorskej koncepcii Alexandry Kusej. Súčasťou vizuálne atraktívnej expozície je päť dobových filmov vo výbere Petry Hanáčkovej a na jeseň pripravované filmové projekcie SNG a SFÚ v Kine Lumière v koncepcii a s úvodmi Evy Filovej.

Utorok 18. 9. 2012 / 18.00
Kult práce, hrdinovia všedných dní

Týždeň vo filme č. 16/1950 – Dobové zábery z oslobodenej Bratislavy a kladenie vencov na Slavíne, odhaľovanie nového pamätníka, pracovné rekordy a ďalšie novinky z domova.

Slávnosť na Orave, Ján Beer 1953 – Krátky reportážny film o odovzdávaní Oravskej priehrady do prevádzky.

Priehrada, Paľo Bielik 1950 – Traja brigádnicí rozohrávajú rad komických situácií a odľahčujú ťaživú atmosféru pri budovaní priehrady či v boji proti záškodníkovi. Piesne a tance spájajú robotníkov a roľníkov, fyzická práca na čerstvom vzduchu upevňuje zdravie aj svaly.

Utorok 25. 9. 2012 o 18.00 hod.
Slovensko – jedno veľké stavenisko

Týždeň vo filme č. 52/1951 – Narodeninová „stalinská zmena“ baníkov, výstava *Výtvarná úroda 1951* „ako ďalší krok vpred na ceste k socialistickému realizmu“.

Závodné predajne, Andrej Lettrich 1951 – Krátka reportážno-hraná agitka o význame a úlohách socialistického obchodu.

Dúha nad Slovenskom, Vladimír Bahna 1952 – Dlhometrážny dokument o budovaní povojnového Slovenska, o migrácii vidieckeho obyvateľstva za prácou do priemyslu. Exkurzia industrializovaným Slovenskom za tónov radostných piesní, tancov a oslavných básní.

Utorok 2. 10. 2012 o 18.00 hod.
„Zbojník červený“ (obraz vodcu)

Týždeň vo filme č. 43/1953 – Budovanie študentského domova *Mladá garda*, otvorenie výstavy Martina Benku, tancom k mierovému riešeniu „nemeckej otázky“.

Pozdrav, Pavel Dubovský, Ján Beer 1950 – Dokumentárny film o pomoci ZSSR počas vojny a po vojne pri príležitosti odhalenia Stalinovho pomníka v Bratislave a 70. narodenín J. V. Stalina.

Drevená dedina, Andrej Lettrich 1954 – Richtár Púplava pevnou rukou vedie budovanie vypálenej časti dediny, demokrati rozvracajú republiku a komunisti naprávajú spoločenské aj materiálne škody.

Utorok 9. 10. 2012 o 18.00 hod.
Žena, láska a triedny boj

Týždeň vo filme č. 13/1956 – Akademický maliar Ján Mudroch pri práci. (Netuší, že jeho *Partizánka* a *Žena* v červenom raz budú tvoriť hlavný vizuál retro-sorelovskej výstavy.)

Prečo ona? Kazimír Barlík, 1954 – Propagačný film o prvej majsterke taviacich pecí a politickej kandidátke.

Previerka lásky, Jozef Medved, 1956 – Hana Hegerová (Čelková) v úlohe láskou a nesprávnym triednym pôvodom skúšanej ženy. „Bratislavské dievčence sú ako fakľa – stačí hodiť iskru a už horia.“

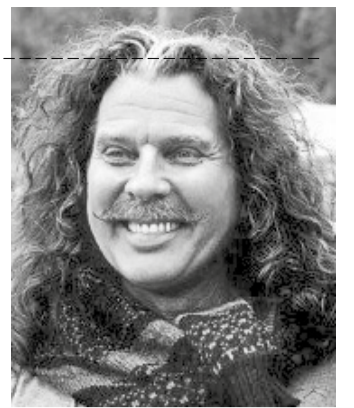
Utorok 16. 10. 2012 o 18.00 hod.
Partizáni a zmanipulovaný obraz SNP

Týždeň vo filme č. 36/1954 – Výstava k 10. výročiu SNP (sú vám tie obrazy povedomé?), radostné oslavy pred sochou Stalina na vtedajšom Stalinovom námestí, ovácie, tance, ohňostroj.

Desať víťazných rokov, Štefan Orth, 1954 – Dokumentárny film venovaný pamiatke SNP.

Prerušená pieseň, František Žáček, Nikolaj K. Sanišvili, 1960 – Prvá veľká, vojnová koprodukcia so ZSSR. Dôkaz toho, že „pieseň“ sorely bola „prerušená“ len zdanlivo a s návratnosťou sa vracala v 60. aj v 70. rokoch – v schematickom zobrazení dobrých a zlých, v tuhom družobnom zovretí veľkého červeného brata, aj v pokrivenom zrkadle vojnových a historických udalostí.

Prelet nad estónskou animáciou



Mati Kütt, zdroj: Fest Anča

Retrospektíva **Matiho Kütta** (1947) na Fest Anči ponúkla návštevníkom festivalu ten najlepší výber z jeho tvorby. Animácii sa venuje od začiatku osemdesiatych rokov a počas svojej kariéry pôsobil v popredných estónskych štúdiách (Tallinnfilm, Eesti Joonisfilm). Jeho posledný film *Sky Song* možno považovať za malú senzáciu a určite patril medzi najväčšie lákadlá festivalu, hoci nemohol byť kvôli svojej dĺžke zaradený do súťažnej sekcie. Oficiálnym rozhovorom a festivalovej kamere sa úspešne vyhýbal a radšej súhlasil s nezáväzným posedením na schodoch pod rondelom.

HLUK: V akej situácii sa podľa vás momentálne nachádza estónsky film?

MK: Čo sa hraného filmu týka, môžem povedať, že máme mladú generáciu, ktorá sa práve vzrástala. Pred takými desiatimi rokmi nebola tá situácia práve najlepšia. Teraz napríklad taký Veiko Õunpuu urobil dva dobré filmy¹ a toto leto chystá ďalší. A v animovanom filme je to podobné. Veď aj tu na festivale sa premieta veľa estónskych filmov, ktoré sú na vysokej úrovni. Preto som rád, že mladí tvorcovia pokračujú v začatej tradícii.

HLUK: Pôvodne máte vyštudovaný odbor energetika na technickej univerzite v Talline, čo má s animáciou spoločného iba veľmi málo...

MK: To boli také časy. Okrem mňa boli v rodine tri sestry, bol som teda jediný syn. Strýko a otec usúdili, že najlepšie zamestnanie pre chlapa je byť inžinierom. Ale pamätám si, že keď sa ma vtedy všetci starší pýtali „Hej, chlapče, čím by si chcel byť?“, ja som vždy bez nejakého vážneho dôvodu povedal, že chcem byť umelcom. Vlastne... jeden dôvod tam bol. Lebo jeden priateľ môjho otca bol umelec, tak možno preto. No a počas štúdií som si stále hovoril „Čo tu vlastne robím, toto nie je moje poslanie“. A tak som prešiel na umenie a som so svojím životom spokojný. Veď robím to, čo som vždy chcel a idem cestou, ktorá ma baví.

HLUK: Potom prišlo štúdium maľby, ktorej sa venujete rovnako aktívne ako filmu.

MK: Ako kedy. Po dokončení filmu *Sky Song* – a celkovo troch rokoch robenia filmov – som sa rozhodol venovať sa maľbe trochu viac. Na filme som musel spolupracovať s veľmi početným tímom, niekedy až 45 ľudí. A to nie je jednoduché. Preto je po tých troch rokoch veľmi príjemné byť chvíľu sám za seba. Iba ja a plátno. Samozrejme, píšem aj ďalší scenár, no to je ďaleká budúcnosť. Možno sa do ďalšieho filmu pustím už o rok.

HLUK: Prečo ste sa ako maliar rozhodli robiť bábkové filmy?

MK: Robil som samozrejme filmy pre Eesti Joonisfilm, ktoré boli kreslené. No majú len dve dimenzie a ja potrebujem niečo viac. Rád miešam viaceré techniky a prácu so živými hercami a preto sa cítim pohodlnejšie v Nukufilm. Dávajú mi viac priestoru „na lietanie“.

HLUK: Ako vlastne fungujú inštitúcie ako Tallinnfilm a Joonisfilm?

MK: Všetko sú to súkromné spoločnosti. Našťastie estónska vláda podporuje pôvodný animovaný film, čo nás pochopiteľne veľmi teší. Lebo tradícia animovaného filmu môže pokračovať. Štát v prípade hraného filmu podporí tak maximálne tri filmy ročne, čo nie je veľa. V Estónsku máme dva fondy – Estónsku

filmovú nadáciu a Estónsky kultúrny kapitál – a oba fungujú veľmi dobre. Estónsky kultúrny kapitál dostáva peniaze z hazardu a predaja alkoholu, čo si podľa mňa trochu protirečí. Preto hovorím svojim kolegom, že by sme mali piť viac, lebo čím viac pijeme, tým viac peňazí dostaneme z Estónskeho kultúrneho kapitálu. Aj keď neviem teraz presne, koľko je to percent.

HLUK: Popritom všetkom ste aj členom asociácií maliarov, umelcov a filmárov.

MK: To je jednoduché. Cítim sa tam dobre a najmä pomáham vzniku dobrých vecí, ako sú napríklad výstavy malieb, takže chcem pomôcť aj v tomto odvetví, nielen v animácii.

HLUK: Ako vnímate nástup éry digitalizácie a zánik filmovej suroviny?

MK: Podľa mňa to tak musí byť. Zmieril som sa s tým, že moje posledné filmy sa na 35 mm pás ani nedostanú. Je to iba vec technológií a ja v tom nevidím problém. Digitál je iba nástroj a ten ti našťastie nediktuje, čo máš robiť. Ty sám musíš vedieť čo chceš robiť, a nikto iný.

HLUK: A čo stále väčšia dostupnosť technológií? Neovplyvňuje sa tak kvalita filmov? Dnes už každý nakrúca filmy, ale iba zlomok z nich je naozaj dobrých.

MK: Ani v tom nevidím problém. Každý má v sebe nejaké túžby a každý má teraz vlastne

možnosť sa v tomto smere nejako realizovať. V umeleckom svete sa zvykne posudzovať kvalita práce, ale pre mňa to nie je problém.

HLUK: A čo inšpiruje vás? Ako si vyberáte témy na svoje filmy?

MK: Jednoducho. Pozorujem okolie, život okolo seba a nejako ho reflektujem.

HLUK: A ako to bolo v prípade *Sky Songu*? Je veľmi snový, dokonca až surreálny.

MK: Vďaka za kompliment. V tvorbe je to tak, že keď maľujem alebo robím filmy, tak sa snažím byť jednou nohou zakotvený v realite a druhou nohou akoby v sne. A vtedy je moja duša schopná lietať a skúmať tému, ktorú si zvolila.

HLUK: Nevyhli ste sa ani reklame. Aký je váš názor na komerciu?

MK: Umelec by si mal udržať rovnováhu medzi komerčnou a nekomerčnou tvorbou. V prípade, že sa vydá iba tou komerčnou cestou, môže to byť nebezpečné. Lebo potom zabudne odkiaľ prišiel a prestane byť slobodný. A umelec slobodný jednoducho byť musí.

—
HLUK

¹ *Pokušenie svätého Tonyho* (Püha Tõnu kiusamine, 2009); *Jesenný bál* (Sügisball, 2007).



záber z filmu *Sky Song*, zdroj: Fest Anča

Dotknúť sa Mesiaca na jedno nadýchnutie

Marshall McLuhan označil médium za posolstvo. William S. Burroughs označil dar jazyka za vírus. Hoci sa *Sky Song* tiež zaoberá komunikáciou, neteoretizuje a nevysvetľuje, ako a prečo informácie prúdia. Jednoducho prúdia.

Sky Song

Taevalaul, r. Mati Kütt, 2010

Sám autor prezentuje *Sky Song* ako „ódu pre všetkých, ktorí radi lietajú“. A lietanie ako symbol slobody naberá v prípade tohto filmu viac odtieňov a príchutí, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Pozerať *Sky Song* znamená oslobodiť sa hneď na začiatku. Na malú chvíľku zabudnúť na pravidlá tohto sveta, zbaviť sa logiky, zabudnúť na históriu ľudstva a svoj kontext. Treba sa pripraviť na to, že naozaj je všetko možné, stačí len chcieť. Ako plynie cesta na Mesiac a späť (ktorú *Sky Song* veľmi detailne opisuje), všetko, na čo sme pred pozieraním zabudli, sa obľúkom vráti. Možno v menej konkrétnej, no o to krajšej podobe.

V ťažko identifikovateľnom priestore prebieha precízny, do detailov naplánovaný proces doručenia jednej informácie cez nekonečný a chladný vesmír. Nadovšetko sústredený vedec, nápadne pripomínajúci Sigmunda Freuda, šľachtí vo svojom laboratóriu poštarov. Vštepuje im všetko, čo budú počas svojich misíí potrebovať. Čo sa spočiatku zdá ako séria navzájom nesúvisiacich a niekedy až absurdných úloh, neskôr do seba dokonale zapadne.

Sky Song je akoby stratená metafyzická epizóda seriálu *Bol raz jeden život*. No namiesto náučného putovania veselých krvínek nesúcich kyslíkové guľôčky prenikáme do tajov kolektívneho vedomia, podvedomia, psychológie a vlastne všetkého, čo prírodné vedy chápajú ako zhluk chemických reakcií. Mati Kütt sa pravdepodobne rozhodol kombináciou rôznych animačných techník zobrazit svoj pohľad na prenos informácií medzi dvoma organizmami. Aj taká nenápadná a samozrejme vec, akou je putovanie myšlienky, je v jeho podaní vlastne fascinujúcou cestou. Nejde o jej vznik, skôr o to, čo všetko sa musí udiť, aby sa informácia dostala tam, kam treba. Dokonca aj bez ohľadu na to, či bola pochopená v takej forme, v akej vznikla. Zvyšok je už o jej úprave, preklade do údajne dohodnutého kódu a príprave na putovanie. Medzi vysielacou stanicou na Zemi a zhromaždiskom na Mesiaci je celý vesmír. Neurónová sieť má podobu telegrafných stĺpov určujúcich smer, aby mohla informácia vďaka poštarovým snahám prísť v úplne novom svete... ktorý možno nemá svoje historické a kultúrne kontexty (tými je mimochodom *Sky Song* prešpikovaný od začiatku do konca), a preto nemusí informáciu prijať podľa očakávaní.

Každá myšlienka je síce unikátna, no stále je určená prostredím, v ktorom vznikla. Vysvetliť ju vo všetkých detailoch, objasniť jej pôvod, inšpirácie a vôbec, všetkými okolnosťami, je takmer nemožné. Na takéto vysvetlenie sa dajú použiť iba ďalšie myšlienky, možno metafory, alebo čokoľvek iné, čo jej pôvodnú esenciu iba zabaľuje do ustálených a vopred dohodnutých pravidiel. To je strata, s ktorou musíme rátať, a preto sa vôbec nezamýšľame, čo sa s týmto odpadom deje. Možno aj za tou najväčšou banalitou stojí náročné putovanie. Naozaj stačí spomaliť, natiahnuť zlomok sekundy do nekonečna a sledovať, o čo všetko v každej chvíli prichádzame.

Sky Song je film, po ktorom sa aj obyčajný rozhovor, odkaz na nástenku, nákupný zoznam, či cestovný poriadok menia na zaujímavé artefakty vnímateľného sveta. Načo byť otrokom až príliš jednoduchých a vopred určených výkladov, keď si každý môže vytvoriť svoj vlastný? A práve v tom je tá sloboda. A zrazu každý môže lietať.

—
HLUK



Architektúra v inom móde

Asking Architecture

Po minuloročnej kritickej reportáži z La Biennale di Venezia by sme radi čitateľov Kinečka v predstihu upozornili na ďalšiu benátsku akciu – tentokrát je to expozícia pripravovaná pre pavilón Českej a Slovenskej republiky na 13. bienále architektúry Benátky. Víťazným návrhom na túto realizáciu, ktorý spomedzi prihlásených projektov vybrala odborná komisia, sa stal projekt Asking Architecture od združenia rese arch pod vedením architekta Jána Perneckého.

Expozícia Asking architecture má paralelne predstaviť niekoľko diel a projektov slovenských a českých architektov, umelcov a skupín, ktoré polemicky pracujú s médiami architektúry a urbanity. Podľa internetovej stránky projektu je jeho cieľom „prostredníctvom súčasných technológií obojsmerne komunikovať s kultúrnou verejnosťou z celého sveta“. A takisto, ako autori a kurátori pripravovanej expozície polemizujú so zaužívanými hranicami pojmu architektúra, ani mne nerobí problém rozšíriť záujem Kinečka, a zaradiť do pravidelnej rubriky o vizuálnom umení Poza kino aj krátky rozhovor s architektom a kurátorom pripravovanej expozície Jánom Perneckým. Projekt, o ktorom sme sa spolu telefonicky rozprávali, totiž jednoznačne patrí okrem architektúry aj do sféry vizuálneho a mediálneho umenia.

GP: Veľká časť dostupných textov o projekte Asking architecture je veľmi abstraktná, ja sa tá preto na začiatok opýtam veľmi konkrétne. Čo nájde návštevník 13. bienále architektúry v Benátkach v Pavilóne Slovenskej a Českej republiky?

JP: Čo nájde? Nájde prázdny priestor a sériu tabletov, ktoré si bude môcť vziať do ruky a prechádzať sa s nimi po priestore. Toto bude akt, ktorým divák urobí ústretový krok voči nám. Ak ho spraví, my mu ponúkneme viac ako 20 paralelných virtuálnych inštalácií rôznych projektov z Čiech a zo Slovenska, na ktoré sa nebudeme len pozerať, ale budú ich môcť aj komentovať – diváci budú môcť k jednotlivým projektom zanechať videokomentáre.

GP: Aké reakcie od divákov očakávaš? Kto je cieľovou skupinou expozície? Je určená

primárne architektom, alebo dokáže osloviť aj laického návštevníka bienále?

JP: Keďže skoro žiaden z týchto projektov, až na jednu výnimku, nie je architektonický v tradičnom slova zmysle – napriek tomu, že všetky sa architektúrou zaoberajú – môžu na bienále nastať dve situácie. Jedna možnosť je, že všetci diváci budú reagovať rovnako, bez ohľadu na to, akými odborníkmi v oblasti architektúry sú. Druhou možnosťou je, že pre architektov to môže byť zaujímavé v úplne inom kontexte, než pre neodbornú verejnosť. Môže to byť pre nich zaujímavé preto, že vystavené projekty fungujú v úplne inom móde, ako funguje bežná architektonická prax, fungujú skôr v „umeleckom“ móde. A ak hovorím o inom móde, mám na mysli to, že projekty, ktoré sme sa rozhodli prezentovať, vznikajú z veľkej vnútornej potreby, a nevznikajú na základe nejakej úlohy alebo zakázky, a nevznikajú ani z potreby vyriešiť nejaký problém. Sú to skôr aktivity zamerané na skúmanie nejakého fenoménu alebo javu, jeho rozoberanie a zažívanie. Pre architektúru to však nie je bežná prax, a môže to byť v tomto kontexte veľmi inšpiratívne. Pre mňa ako pre architekta bolo veľmi inšpiratívne to, že som z takýchto projektov zostavil celú expozíciu na bienále.

GP: Ako to bolo s výberom projektov? Vyberal si priamo jednotlivé diela alebo projekty, alebo teba a tvoj tím zaujímali konkrétni jednotlivci, kolektívy a ich aktivity, a z ich portfólia si potom vyberal?

JP: Snažil som sa vybrať projekty najlepšie podporujúce môj koncept, ktorý som už šťastie spomínal – že projekty vznikajú aj z veľkej vnútornej potreby, že môžu rozoberať samé

seba, a že tiež môžu byť zahľadené samé do seba a posúvať chápanie toho, čo architektúra vlastne je. Mnohé z aktivít, diel a výstav, ktoré som vybral, som dopredu poznal. Poznal som aj mnohých z týchto ľudí a vedel som, ako pracujú. Niektorí by mohli povedať, že som vybral svojich kamarátov. Ak by sa to však stalo, je to v poriadku, lebo oni nie sú mojimi kamarátmi náhodou. Rozumieme si v tom, čo robíme. Buď som už vedel o ich konkrétnych činnostiach a dielach, a vybral som si tie, alebo som vedel o ľuďoch, oni mi ponúkli na výber niekoľko možností, a ja som z nich vybral tie, ktoré najviac vyhovovali konceptu celej expozície.

GP: Aký je vzťah pripravovanej expozície k miestu, kde sa ma odohrávať? Nie je to náhodou niečo, čo môže byť kdekoľvek inde, a návštevníci kvôli tomu nemusia cestovať práve do Benátok? Možno by stačilo, keby si to celé prezreli na internete...

JP: Odpoveď je: áno aj nie. Technicky samozrejme nie je žiaden problém expozíciu reinstalovať kdekoľvek inde. Ani samotná expozícia nie je viazaná na toto konkrétne miesto. My o pavilóne vieme, a snažíme sa ho ponechať taký, aký je. Čiže vieme o tom, kde sme, a výstava samotná môže byť kdekoľvek. Otázkou však je, či by kdekoľvek inde dokázala získať také veľké a špecifické publikum, ako práve v Benátkach. Tento fakt bol jedným z východísk úplne na začiatku. Do Benátok prídeme 700 000 návštevníkov, ktorí nie sú nejakými ľuďmi z ulice, ale sú to ľudia, ktorí tam prichádzajú veľmi cieľene, a sú to tí najlepší svetoví architekti, teoretici a priatelia architektúry. Ak s nimi dokážeme komunikovať, tak práve toto je to ideálne miesto. Náš

projekt je založený práve na bohatých komentároch týchto ľudí. Projekty, ktoré predstavujeme v Benátkach takto pokračujú a rozvíjajú sa, touto reflexiou sa formálne aj obsahovo posúvajú niekam ďalej.

GP: Moja posledná otázka sa týka formálnej stránky prezentácie. Myslíš si, že virtuálna forma prezentácie projektov dokáže dostatočne zaujať divákov? Nie je virtuálnej reality niekedy už príliš, nepozrú si diváci radšej fyzicky prítomné diela?

JP: Rozumiem tejto otázke. Ja sa však formálne ani obsahovo nesnažím moralizovať, a tieto otázky si nekladám. Je množstvo dôvodov, prečo je to naplánované práve takto. Takáto forma prezentácie nám umožňuje urobiť veľa vecí, ktoré by sme inak urobiť nemohli, napríklad zastúpenie veľkého množstva plnohodnotných paralelných inštalácií, možnosť pridávať ich a komentovať. Toto všetko by mohlo byť považované za zámienky. Čo je však pre mňa okrem iného dôležité, vyrábame nový softvér, posúvame existujúcu technológiu úplne niekam inam. Myslím si, že ešte nikto predtým nerobil takto výstavu – sme úplne prví. Chceme si to vyskúšať, napriek tomu, že sa to nemusí podať a my to vieme.

GP: Ďakujem za rozhovor, a prajem, nech sa to všetko podarí!

Asking Architecture, 13. bienále architektúry v Benátkach, Pavilón Českej a Slovenskej republiky, 29. august – 25. november 2012
www.askingarchitecture.sk
www.rese-arch.org

ZLÍNSKÝ SALON MLADÝCH 2012

Bienále, trienále a ďalšie formáty veľkých, cyklicky sa opakujúcich výstav lákajú návštevníky na vysoce koncentrovanú dávku súdobých umeleckých prejavov. Často pod jedným zastrešujúcim témom dajú možnosť vyniknúť aktuálnym trendom a predstavujú četnosť pohľadov i neotrelých prístupov vedľa již etablovaných jmen. Zlínský salon mladých je poněkud jiným případem.

Jako přehlídka českých a slovenských umělců do třiceti let se snaží postihnout jejich současné počiny na poli výtvarného umění. I když vlastní název může svádet k pojetí výstavy coby tradičního salonu umění, s jeho původní ideou má pramálo společného. Snad jen onu tradici historických zlínských salonů pořádaných ve 30. a 40. letech, kterou dnes připomíná svým názvem. Především je tu rozdíl v zastoupení umělců, ti již salon neobesílají, ale jsou nominováni na základě rozhodnutí jury složené z odborníků z různých českých a slovenských institucí. Oddělené jsou také dvě ocenění, která jsou se Zlínským salonem mladých spojeny. Cena Václava Chada pro české autory a Cena Igora Kalného, udělovaná slovenským umělcům.

I přes četnost přehlídek a cen, které jsou dnes vyhlášovány, si Zlínský salon stále zachovává svou stabilní pozici hlavně coby sonda podávající obraz o nejmladší umelecké generaci. Osobně mě ale trochu mrzí, že nedochází k většímu propojení obou umeleckých scén. Jak už napovídá existence dvou oddělených seznamů participujících umělců a dvou různých ocenění, směr uvažování odvíjející se zvláště na scéně české a zvláště na scéně slovenské se mi jeví jako značně omezující. Vždyť právě vzájemné vztahování se, možnost komunikace a konfrontace do velké

míry značí současné potřeby nejen té nejmladší generace.

Možnost porovnání tvorby věkově blízkých autorů přináší řadu zajímavých aspektů. Kromě vlastní instalace, která, jak už to bývá, odráží omezený prostor a technické možnosti výstavních síní, mě docela baví sledovat samotné vyznění instalací v sousedství druhých. Nemohu se zbavit dojmu, že by si v tomto ohledu bylo možné více vyhrát, jak co se týče vestavěných prostor, tak i jejich těsnému sousedství s ostatními výtvoři nebo docela tradičním rozmístěním. Vedle samotné prezentace děl jde ale také o navázání dialogu, který dotváří celkové vyznění v oku pozorovatele. Mnohdy docela složitá a nejednoznačná cesta ke kýženému cíli vyžaduje větší míru citlivosti a také čas. Právě proto je na místě se zastavit a nechat vtáhnout do tajů umelecké řeči jednotlivých autorů. Jako je tomu například u Dany Sahánkové, jejíž postavy skryté pod hustou šrafurou černé tuše samy navozují zvláště silnou atmosféru domova. Výrazné procesuální pojetí vystupuje na povrch také z práce Moniky Pascoe Mikyškové, která v podobě jednotlivých kreseb křesla s přehozem vytvořila citlivý záznam rutinního života v domácnosti. Osobní rovina přítom celý soubor zasazuje daleko za motiv zobrazeného až k vnitřnímu já. Podobný zájem o psychologii vystupuje z práce Světlany Fialové, ovšem s tím rozdílem, že se zaměřuje na zobrazení postav v konkrétním prostředí. Místo velkoformátových matic linorytů se autorka na salonu prezentuje neméně výraznou kresbou *Kam spát chodí hvězdy a kde vládne mír* (2012).

Vedle kresebně zpracovaných kompozic salon zaplnily malby. Slovo „zaplnili“ užívám záměrně, neboť asi bych sotva našla příhodnější vyjádření k instalaci Vojtěcha Fröhliha, který se rozhodl do zdejším míst přenést část svého ateliéru v podobě řady menších či větších pláten, rozestavených a opřených hlavně podél zdí. V kombinaci s těsně sousedící, neméně obrazově rozmanitou instalací se člověk ocitá doslova na hranici mezi dvěma světy. *Never Tramping Story* (2012) Michaely

Spružinové nás totiž uvádí do specifického fenoménu svérázného využívání volného času. V porovnání s dřívějšími autorčinými realizacemi zpracovávající jednotlivé předměty jako placky, sruby aj. odkrývá bohatý dokumentační materiál z rukou konkrétních jednotlivců, kteří zakusili atmosféru životního stylu trampů na vlastní kůži.

Zájem o vztah k okolí vystupuje z důmyslné instalace Václava Kopeckého *Místo, vložení, řez* (ze souboru *Hotel Zenit*) (2012), v níž vedle sebe staví velkoformátovou fotografii a tři menší snímky věží z kostek v okamžiku pádu, které na stěně zaprel lačkami. Dřevěná latě, co by stabilizační prvek tak drží nejen samotné fotografie, ale vstupují do samotného prostoru zobrazeného výjevu. Výrazná artikulace momentu přemístění vyplývá i z dalších dvou sousedících děl. Štefan Papčo přenáší do prostor galerie v podobě upraveného videa záznam ze *site specific* instalace na Lomnickém štítě ve Vysokých Tatrách přesně v intencích názvu *Bivak* (2008-2011). Matěj Al Ali zase svou instalací pracovního stolu dokládá samotný *Přenos* (2012) z Prahy do Zlína v autorově už typickém, řemeslně důvtipném duchu.

Na výstavě nechybí ani řada podstatných témat současné společnosti. Zvláštní empatií hovoří video animace Daniely Krajčové *Slovenčina pre žiadateľov o azyl* (2010), v níž převádí do působivé řeči symbolik fragmenty ze života imigrantů v přístěhovaleckých táborech. Důležitost vnitřní souznělosti s národem a jeho odkazem artikuluje Jaroslav Varga ve videu *FU JARA* (2011). Historická paměť krajiny zase vystupuje z projektu *Lokální kontext* (2010) Magdalény Kuchtové. Autorka systematickým studiem dokumentů rozkrývá problematiku oblasti Vydrice ležící pod bratislavským hradem a konfrontuje diváka s nedokončeným plánem výstavby i původním charakterem a geniem loci místa.

VI. ročník Zlínského salonu mladých představuje hned šedesátku vystavujících mladých tvůrců. Nebudu však pokračovat v jejich výčtu nebo podrobněji psát o vítězích, kterými se stali

Užitočné veci nebyvajú sexi

Mám perex na to perex, aby som vás presvedčila, že tento článok, plný definícií a práva vám bude užitočný. Je to veľmi ťažká úloha, pretože väčšina z vás pri pojmoch ako právo, zákony a definície odvracia tvár so znechuteným výrazom. Ale pozor! Použijem to najväčšie právne kliše, aké existuje! Neznalosť zákona neospravedlňuje. Je to kruté, ja viem. Ale mohli by ste aspoň niečo pochytiť z nasledujúcich riadkov, aj keď to znie radikálne nezázívne. Myslím to s vami dobre. Alebo filmové právo v praxi.

Filmovému právu som sa rozhodla venovať hlavne z dôvodu, že ho vy samotní filmári nepoznate. Viete, či nakrúcate audiovizuálne dielo, kinematografické dielo, filmové dielo alebo zvukovo-obrazový záznam? S kým podpísať autorskú zmluvu o vytvorení diela, licenčnú zmluvu a s kým zmluvu o dielo? Viete, kto sú autori filmu? Viem, sú tu právnici, ktorí to môžu vyriešiť za vás. Ale tí berú až príliš veľa peňazí a okrem toho vždy je praktické orientovať sa vo svojich vlastných právach a povinnostiach. Prečo? Lebo tá neznalosť zákona neospravedlňuje. Tak snáď som vás ešte neodradila. Pretože práve týmto článkom začína KINEČKO seriál s názvom *Filmové právo*. Začneme základnými pojmami, lebo bez nich by sme sa nikam nepohli.

I.
Filmové právo sa kedysi používalo ako pojem. Teraz už nie. Zmizol. Teraz máme audiovizuálny zákon¹ (aj keď je toto označenie v zátvorke), audiovizuálne dielo, Audiovizuálny fond a dokonca aj audiovizuáliu (odporúčam prečítať si definíciu)². Filmové právo³ vystriedalo právo audiovizuálne.

II.
Slovenská legislatíva síce pojem *film*⁴ používa, ale nedefinuje ho. Používané sú hlavne pojmy *audiovizuálne dielo* (ktorým je najmä filmové dielo)⁵, ako aj *kinematografické dielo*⁶. Aby toho ešte nebolo málo, máme tu aj *zvukovo-obrazový záznam*⁷. Ja viem, všetko to znie rovnako. Základný rozdiel je v pojmoch audiovizuálne dielo a zvukovo-obrazový záznam. Najskôr forma. *Audiovizuálne dielo nemusí mať zvuk*. Už len z pomenovania

zvukovo-obrazového záznamu je jasné, že ten zvuk má. Teraz právo. *Zvukovo-obrazový záznam nie je dielo*, a teda nemá ani autora (absentuje tu vlastná tvorivá duševná činnosť), *len výrobcu*. Zatiaľ čo *autormi audiovizuálneho diela sú najmä hlavný režisér, autor scenára, autor dialógov a autor hudby, ktorá bola vytvorená osobitne pre toto dielo*.

III.
A teraz právne rozdiely, ktoré sú dôsledkami tých definíčných. Zatiaľ čo k prvému z uvedených (audiovizuálnemu dielu) sa viažu osobnostné aj majetkové práva, k tomu druhému (zvukovo-obrazovému záznamu) iba tie majetkové. Pričom rozsah majetkových práv je pre audiovizuálne dielo oveľa väčší ako pri zvukovo-obrazovom zázname.⁸ Takže aké práva máte, ak nakrútime audiovizuálne dielo?

a) *osobnostné (označované aj ako osobnoma-jetkové)*:

Do tejto skupiny patria práva autorské a práva výkonných umelcov. Medzi osobnostné práva autora a výkonných umelcov patria:
aa) *označiť svoje dielo menom alebo pseudonymom a žiadať, aby sa jeho meno alebo pseudonym uvádzalo na všetkých rozmnoženinách diela náležitým spôsobom pri každom použití diela na verejnosti, a to podľa spôsobu použitia*,
ab) *neoznačiť svoje dielo menom alebo pseudonymom*,
ac) *rozhodnúť o zverejnení svojho diela*,
ad) *na nedotknuteľnosť svojho diela, najmä na ochranu pred akoukoľvek nedovolenou zmenou alebo iným nedovoleným zásahom do svojho diela*, ako aj pred akýmkoľvek hanlivým nakladaním so svojím dielom, ktoré by malo za následok narušenie jeho cti a dobrej povesti. Ak to povaha diela alebo spôsob použitia diela

Porad si sám

Matyáš Chochola a Juraj Gábor. Dozajista jim byl a ještě bude věnován zasloužený prostor, jelikož je jejich vyhlášení naplánováno až na konec salonu 30. září 2012. Mnohem raději bych se zastavila u jednoho z nejmladších umělců Zlínského salonu Václava Pelouška, který inicioval ještě spolu s dalšími kolegy projekt inspirovaný duchem domácího kutilství Standuino. Zejména v období nedávné minulosti z důvodu dnes už jen těžko představitelné nedostatkovosti zboží získalo „bastlení“ poměrně silnou základnu stoupců. Právě náhodné setkání s jedním z nich, Standou Filipem, dalo vzniknout nápadu zprostředkovat současnému publiku další možnosti užití elektroniky, zejména ono těžko popsatelné nadšení z vlastnoručně postavených hudebních nástrojů díky pořádaným workshopům. Jako česká varianta platformy Arduino, od něhož se liší mimo jiné právě spoustou volného místa, umožňuje vytvořit vedle syntezátorů, samplerů i jiné mechanicko-světelné nebo senzorké záležitosti, kreativně rozšiřuje možnosti užívání jednotlivých součástek a hlavně pomáhá sdílet nápady s ostatními lidmi. Na salonu Václav Peloušek vystavuje sérii digitálních tisků *Tranzistorové krajiny* (2012). Cyklus dokresluje krátké video zachycující Standu Filipa v zasvězené krajině během „pálení tranzistorů“. *Tranzistorový romantismus* tak vzdává hold nejen samotnému Standovi, ale všem bastlířům, neúnavně a navzdory době aktivně posunujícím možnosti elektroniky i vlastního života.

OLGA STANÍKOVÁ

VI. Zlínský salon mladých, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 15. máj - 30. september 2012

Sledujte stránku www.kinecko.com

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

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
Jitka Madarášová

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

Vydanie časopisu a výrobu DVD
finančne podporil:

AVF AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



: RÁDIO DEVÍN



early melons



Terryho Ponožky

DISKUS
Výroba CD a DVD



: RÁDIO_FM

MOVIE MANIA



Obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z minulého KINEČKA je *Vtáčkovia, siroty a blázni* (r. Juraj Jakubisko). Za správnu odpoveď získava Juraj Kozmenko celoročné predplatné Kinečka. Uhádnite z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Píšte na kinecko@kinecko.com.

nevyučuje, autor má právo na autorský dohľad (autorskú korektúru) nad nakladaním so svojím dielom. Praktickým vysvetlením ich aplikácie môže byť príklad zasahovania do diela, ktoré je možné len so súhlasom autora, dielo nesmie byť užívané spôsobom, znižujúcim jeho hodnotu a pod. Osobnostné práva patria autorovi, autor sa ich nemôže vzdať, tieto práva sú neprevoditeľné a trvajú až do autorovej smrti.

b) *majetkove*⁹ (Pri audiovizuálnom diele majetkové práva trvajú počas života hlavného režiséra, autora scenára, autora dialógov a autora hudby, ktorá bola osobitne vytvorená pre toto dielo, a 70 rokov po smrti posledného z nich), sú nimi:

- právo použiť svoje dielo.
- udeľovať súhlas na každé použitie diela (*licenciu*)¹⁰, najmä na
 - a) vyhotovenie rozmnoženiny diela,
 - b) verejné rozširovanie originálu diela alebo jeho rozmnoženiny predajom alebo inou formou prevodu vlastníckeho práva,
 - c) verejné rozširovanie originálu diela alebo jeho rozmnoženiny nájmom alebo vypožičaním,
 - d) spracovanie, preklad a adaptáciu diela,
 - e) zaradenie diela do súborného diela,
 - f) verejné vystavenie diela,
 - g) verejné vykonanie diela,
 - h) verejný prenos diela.

Tieto práva sú neprevoditeľné, autor sa ich nemôže vzdať a nemožno ich postihnúť súdnym výkonom rozhodnutia, ani exekúciou. Sú predmetom dedičstva. Ak spoluautor nemá dedičov, jeho podiel pripadá ostatným spoluautorom. A ešte odmena! Ďalším právom je právo na odmenu. Ak autor udeľí súhlas na verejné rozširovanie originálu diela alebo jeho rozmnoženiny nájmom alebo vypožičaním výrobcovi originálu audiovizuálneho diela (producentovi), vzniká mu právo na primeranú odmenu voči osobe, ktorá bude originál diela alebo jeho rozmnoženinu verejne rozširovať nájmom alebo vypožičiavaním. V zmysle znenia zákona nie je

možné sa práva na odmenu vzdať. Pevne verím, že vám to niečo dalo. Nabudúce pokračujeme! Ak by ste mali akékoľvek otázky týkajúce sa audiovizuálneho práva, sem s nimi! Napíšte na ep@kinecko.com a určite vám príde jedného dňa moja odpoveď! Za pomoc pri písaní tohto článku ďakujem mojej kamarátke, najväčšej odborníčke na autorské právo akú poznám, Maťke Novyvedláckovej.

—
EP

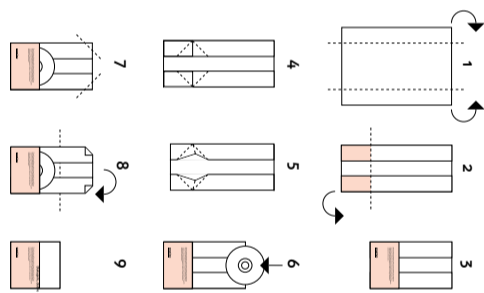
- 1 Ide o zákon č. 343/2007 Z. z. o podmienkach evidencie, verejného šírenia a uchovávaní audiovizuálnych diel, multimediálnych diel a zvukových záznamov umeleckých výkonov a o zmene a doplnení niektorých zákonov (audiovizuálny zákon) v znení neskorších predpisov.
- 2 podľa vyššie uvedeného zákona a jeho § 32 audiovizuálieu je
 - a) slovenské kinematografické dielo,
 - b) slovenské audiovizuálne dielo, ktoré je programom televíznej programovej služby podľa osobitného predpisu a nie je spravodajským, politicko-publicistickým, zábavným, hudobným alebo hudobno-zábavným programom,
 - c) slovenské audiovizuálne dielo rozširované distribútorom audiovizuálneho diela, ak takéto slovenské audiovizuálne dielo nie je už audiovizuáliou podľa písmena a) alebo b),
 - d) slovenský zvukový záznam umeleckého výkonu, ktorý je programom rozhlasovej programovej služby podľa osobitného predpisu a nie je spravodajským, politicko-publicistickým, zábavným, hudobným alebo hudobno-zábavným programom,
 - e) slovenský zvukový záznam umeleckého výkonu rozširovaný distribútorom zvukového záznamu umeleckého výkonu.
- (3) Audiovizuáliou je aj
 - a) slovenské audiovizuálne dielo, ktoré je spravodajským, publicistickým alebo zábavným

- b) slovenský zvukový záznam umeleckého výkonu, ktorý je spravodajským, publicistickým alebo zábavným programom, ak má audiovizuálnu hodnotu,
 - c) ďalší zvukový záznam alebo zvukovo-obrazový záznam, ak má audiovizuálnu hodnotu.
- (4) Audiovizuálna hodnota je súhrn významných historických, spoločenských, krajinných, umeleckých, vedeckých alebo technických hodnôt.
- 3 Pojem filmové právo sa stále používa v USA - *law of motion pictures*.
 - 4 Napr. Trestný zákon č. 300/2005 Z. z. Trestný zákon v znení neskorších predpisov uvádza, že trestný čin je spáchaný verejne, ak je spáchaný
 - a) obsahom tlačoviny alebo rozširovaním spisu, «filmom», rozhlasom, televíziou, použitím počítačovej siete alebo iným obdobne účinným spôsobom...
 - 5 Pod pojmom audiovizuálne dielo rozumie zákon č. 618/2003 Z. z. o autorskom práve a právach súvisiacich s autorským právom (autorský zákon) v § 5 ods. 2 dielo, ktoré je vnímateľné prostredníctvom technického zariadenia ako rad súvisiacich obrazov, či už sprevádzaných zvukom, alebo nie, ak je určené na uvádzanie na verejnosti; originálom audiovizuálneho diela je prvý zvukovo-obrazový záznam tohto diela určený na uvádzanie na verejnosti. Za spoluautorov tohto diela sa považujú najmä hlavný režisér, autor scenára, autor dialógov a autor hudby, ktorá bola vytvorená osobitne pre toto dielo.
 - 6 Pojem používa audiovizuálny zákon, ktorý ho definuje v § 2 ods. 2 ako hraný film, animovaný film, dokumentárny film alebo iné audiovizuálne dielo pôvodne určené na uvádzanie na verejnosti audiovizuálnym predstavením.
 - 7 Pojem definuje autorský zákon v § 5 ods. 24 ako záznam zvukov aj obrazov, ktoré sú vnímateľné sluchom aj zrakom bez ohľadu na to, akým spôsobom a na akom nosiči sa tieto zvuky a obrázky zaznamenávajú.
 - 8 Majetkové práva, náležiacie výrobcovi sú pri

- zvukovo-obrazovom zázname:
- právo na použitie svojho zvukovo-obrazového záznamu.
 - právo udeľovať súhlas na tieto použitia:
 - a) vyhotovenie rozmnoženiny zvukovo-obrazového záznamu,
 - b) verejné rozširovanie originálu zvukovo-obrazového záznamu alebo jeho rozmnoženiny predajom alebo inou formou prevodu vlastníckeho práva,
 - c) verejné rozširovanie originálu zvukovo-obrazového záznamu alebo jeho rozmnoženiny nájmom alebo vypožičaním,
 - d) verejné vykonanie zvukovo-obrazového záznamu,
 - e) vysielanie zvukovo-obrazového záznamu,
 - f) sprístupňovanie zvukovo-obrazového záznamu verejnosti.
 - 9 Ods. 2 § 55 autorského zákona ustanovuje, že „ak nie je dohodnuté inak, *majetkové práva autorov k audiovizuálnemu dielu vykonáva výrobca originálu audiovizuálneho diela (prax používa pojem producent)*, ak od autorov audiovizuálneho diela písomnou zmluvou získal súhlas na vyhotovenie originálu tohto diela a dohodol sa s nimi na odmene za vytvorenie diela a na odmene a spôsobe jej určenia osobitne za jednotlivé použitie tohto diela podľa § 18 ods. 2 zákona č. 618/2003 Z. z. o autorskom práve a právach súvisiacich s autorským právom (autorský zákon) v znení neskorších predpisov“.
 - 10 Tieto práva udelením súhlasu nezanikajú; autor je len povinný strpieť použitie diela inou osobou v rozsahu udeleného súhlasu.

Poraďte si sám

Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD



Pornoromantik je študentský film Petra Begányiho z roku 2006. Dokument o chlapcovi, mladom študentovi informatiky na Fakulte matematiky, fyziky a informatiky UK, ktorý sa snaží splniť si svoj sen - najstí si ženu - a stať sa pomohcom. V priebehu nakrúcania dokumentu sa zúčastní konkurzu do pornofilmu, keďže sa však nevie sústreďiť a nahnať krv do intímnych partií, zlyháva. Príbeh zobrazuje smútok súčasného mladého človeka, ktorému chýba láska. V racionálnej rovine sa pohybuje na hranici geniality, ale city si osudovo zamieňa s oblasťou porna. V období vzniku podnietil film rozsiahle diskusie na tému dokumentaristickej etiky, pričom protagonistu Martina Rapavý sa sám do týchto diskusií zapájal, stavajúc sa na stranu režiséra. Aj keď je dokument dnes už voľne stiahnuteľný z rôznych internetových stránok, dúfame, že zaradením do DVD edície Kinečka si nájde ďalších divákov a nové kontexty.



Výrobu a distribúciu DVD financuje podpora:



KINEČKO

Pornoromantik