

program (október + november 2012)

str. 2:

Scratch v(o) filme: Teplé kino dneška

str. 3:

En Face: Mária Takács
To Listen or Not To Listen: A Single man – soundtrack

str. 4:

Vidieť či nevidieť. Noor, Jaurés

str. 5:

Scratch (v) o filme: Midpoint,
Filmové školy: Goldsmiths University Londýn

str. 6:

Premôť čas: Aj trpaslíci začínali malí
Čítať či nečítať: zborník Poetika zločinu

str. 7:

Škrt (v) o filme: Filmový festival inakosti

str. 8:

Tvárou v tvár: Robo Šveda
a Peter Bebjak

str. 9:

Škrt vo filme: Teplá úroda z VŠMU

str. 10:

KINEČKO workshop bez hraníc

str. 11:

KINEČKO workshop bez hraníc

str. 12:

Škrt (v) o filme: Písomný kurz premietania

str. 13:

Poza kino: Robakowského kino

str. 14:

Suterén: Cinema of Transgression

str. 15:

Suterén: Shame

str. 16:

Porad si sám: Vrucny vzťah medzi autorom
filmu a producentom

KINEČKO

číslo 13 / ročník 3 / október + november 2012 / cena 2 €



*Ide ako teplé rožky,
ale nebež do samošky,
Film na fotke pomenuj
predplatné si rezervuj.
(kinecko@kinecko.com)*

editoriál

„Nie je ktovie čo byť chudobným, ale byť chudobným, gejom a pritom ešte komunistom je skutočné peklo!“

GRÉCKY AFORIZMUS

Ak si hovoríte, že teraz prišiel ten čas, kedy Eva a Eva vyjdú s pravdou von a verejne sa priznajú k svojmu lesbickému vzťahu, sklame vás. Kinečko nie je bulvárny, ale filmový časopis, aj keď samozrejme nie každý s tým musí súhlasiť. Z toho dôvodu sme sa pri naplnení nasledujúcich 15 strán rozhodli do istej miery rezignovať na sociologické kontexty, ktoré mali v prípade tejto témy potenciál vytlačiť tie filmologické. Takže nakoniec v tomto čísle nájdete iba články o filmoch, ktoré sú viac alebo menej „teplé“. Na tomto mieste si dovoľm s platnosťou pre všetky nasledujúce texty sňať úvodzovky zo slova teplé, pretože som na svojej tŕnistej ceste prípravy homosexuálneho čísla Kinečka pochopila, že LGBT komunita si niektoré pôvodne hanlivé termíny heterosexuálneho diskurzu vybrala a vystavila na výslnie svojej emancipácie¹.

Musím sa priznať, že keď prišlo k praktickej realizácii plánovaného zostavenia teplého KINEČKA obľal ma pot, a nielen metaforický. Jednak v tom období prevládali 35-stupňové teploty, na ktoré dnes už spomíname s láskou a nostalgiou a jednak som si uvedomila, že o danej téme neviem skoro nič a nevidela som skoro žiadny z kľúčových filmových titulov, ktoré sa k nej viažu. Vydať teplé KINEČKO sme sa rozhodli preto, aby sme dali hlbšie opodstatnenie doteraz vždy len formálnemu mediálnemu partnerstvu s Filmovým festivalom inakosti². Dúfalí sme, že prepojenie pomôže pootvoriť komunikačné a kontextuálne kanály medzi oboma komunitami a oživiť tak na oboch stranách ideu tekutej, transdisciplinárnej identity, ktorá sa neuzatvára do seba ale hľadá stále nové podoby a v prípade spomínaného festivalu hádam aj povýšiť ho z komunitnej záležitosti do stavu profesionálne reflektovaného, suverénneho filmového festivalu. Podarilo sa to čiastočne. Aj v našom prípade platí stará múdrosť, že čím viac sme nazreli do doteraz neznámej oblasti, tým viac si uvedomujeme, koľko o nej nevieme a koľko času by jej serióznej reflexii bolo potrebné ešte venovať. Ak sme

v predchádzajúcom KINEČKU skonštatovali, že slovenská kinematografia sa ešte má čo učiť o erotike, v prípade LGBT alebo queerskej problematiky sa musí učiť úplne všetko. Dosvedčia vám to aj dvaja slovenskí režiséri Robert Šveda a Peter Bebjak v rozhovore s Evou Filovou. Na druhej strane, odkiaľ sa my, heterácki filmári a kritici máme dozvedieť o tom „inom“, keď to „iné“ na nás nemá čas? Organizátori Festivalu inakosti sú vyťažení ľudia a tak sa ich spolupráca na plánovanom spoločnom čísle nakoniec musela obmedziť na informačnú stranu venovanú programu blížiacemu sa festivalu. Anna Daučíková, hádam jediná slovenská autorita v oblasti genderovej a queerskej tematiky v umení si tiež bohužiaľ nenašla časť prispieť do debaty. Aby ste mi správne rozumeli, nezazlievam to nikomu z menovaných a nepodceňujem ich dôvody, ale pravdu povediac, nechali nás tak trocha v kaši.

O to viac by som sa chcela poďakovať napríklad Eve Filovej, Lenke Krištofovej, Miške Pnačekovej a ďalším, ktorí sa rozhodli vykročiť na neprebádané pole queerskom kinematografie a spolu so mnou sa snažili objaviť niečo zaujímavé pre čitateľov nášho časopisu. Myslím, že sa nám to do istej miery podarilo, ale posúďte sami.

Ako už v Kinečku býva zvykom, nevenujeme sa queerskej kinematografii iba v úzkom slova zmysle. Tento termín sa začal používať aj preto, že skratka LGBT (lesbian, gay, homosexual, transexual) bola príliš obmedzujúca pre tých, „ktorí jednoducho odmietajú hegemonne delenie ľudí podľa ich sexuálnej a emočnej preferencie“³. Pojem *queer* pochádza z angličtiny a vo svojej podstate znamená jednoducho nič, čo je čudné, iné, nezaraditeľné. A také je v našom slovenskom publicistickom kontexte aj Kinečko. Preto som sa ani nepokúsila presvedčiť nášho heteráckeho hLuka, aby za každú cenu písal o striktné teplých filmoch a nechala som ho robiť si svoj Suterén taký *queer* ako vlastne vždy. Podobne som uvažovala pri zaradení dvojstrany KINEČKO workshop bez hraníc, výstupu z tohtoročného workshopu, ktorý sa odohrával v rámci seminára 4živly v Banskej Štiavnici. Rovnako ako samotný seminár, aj naša Kinečko-dielňa sa zameriavala predovšetkým na

otváranie hraníc, geografických aj vnútorných – mentálnych a psychických. V prípade účastníkov nášho workshopu, záujemcov o filmovú žurnalistiku, sú to hranice myslenia o filme.

Nedávno som na kameramanskom festivale v Bitole videla film s názvom *Môj brat diabol*. Hneď mi napadlo, že by sa nám výborne hodil do teplého KINEČKA, pretože je tam postava, ktorá prežije gejský coming out. Čo však bolo ešte dôležitejšie – rozprávanie v každom momente prekvapovalo vývojom udalostí, aký by nikto v kontexte drsnej sociálnej drámy z prostredia arabskej menšiny žijúcej na predmestí Londýna nečakal. A napriek všetkým očakávaniam končí happy endom, takže popiera aj hlúpy vtíp zo záhlavia tohto editoriaľu. Naša porota mu za to udelila cenu a ja som si povedala, že byť *queer* znamená predovšetkým odvahu (či už ide o film alebo život) byť iný ako ostatní, autentický, vedieť sa vzoprieť očakávaniam a vyjadriť to adekvátnou, teda dych vyrážajúcou formou.

—
EK

- 1 Iniciatíva Inakost' nakost' napríklad pravidelne organizuje párty s názvom Tepláreň.
- 2 FFi bude v roku 2012 prebiehať v Bratislave v dňoch 25. – 28. 10. Hlavným stánkom festivalu bude tentokrát Kino Lumière – Kino Slovenského filmového ústavu (Špitálska 4, Bratislava).
- 3 Baslarová, I.: *queer for a day, queer for life*, Cinepur 71/2010, s. 3.

Vydanie časopisu a výrobu DVD
finančne podporil

 AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

Teplé kino dneška alebo kam sa uberá New Queer Cinema?

záber z filmu *Skrotená hora* (Brokeback Mountain, Angl.)

V tomto článku sa nebudem venovať histórii *new queer cinema*¹, ani v ňom nebudem vysvetľovať základné pojmy postštrukturalizmu, ktorými operuje queerska teória (heteronormativita, dekonštrukcia genderu a sexuality ako takej, či Foucaultove diskurzy), i keď zrejme sa bez nich nezaobídeme. Ani vám nepodám prehľad tohto typu kinematografie od deväťdesiatych rokov až po súčasnosť, od Dereka Jarmana, cez Toma Kalina až po Ulrike Ottingerovú či Moniku Treutovú.

Mojím hlavným cieľom je skôr zamyslenie sa nad tým, kam sa *new queer cinema* uberá v Severnej Amerike, a kam vo východnej a západnej Európe. Na obsiahnutie ázijského kontinentu, či Južnej Ameriky bude snáď priestor niekedy nabudúce, keďže i tieto krajiny majú bohatú queersku filmovú históriu. V poslednom desaťročí sme mohli vidieť zaujímavé filmárske počiny, napríklad z Argentíny (*XXY*, Lucía Puenzo, 2007; *The Fish Child*, Lucía Puenzo, 2009) alebo Južnej Kórey (*No Regret*, r. Leesong Hee-il, 2006; *Like A Virgin*, r. Lee Hae-joon, 2006).

Kde sa to začalo?

Queer filmové festivaly (QFF) – kedysi gejské filmové festivaly, potom gejské a lesbické festivaly, a nakoniec GLBT filmové festivaly – vznikli ako prvé v USA: Frameline, San Francisco, rok vzniku 1976, Outfest, Los Angeles, rok vzniku 1982. Avšak i Európa má svoje „QFF“ korene: Torino GLBT Film Festival bol založený v roku 1985, BFI London Gay and Lesbian Film Festival v roku 1986 a prvá „teplá“ filmová cena na festivale A kategórie, Teddy Award, bola založená na Berlinale v roku 1987. Vznik a kontinuita takto tematicky zameraných filmových festivalov je pre vývoj queerskej kinematografie určujúca. Treba si uvedomiť, že ide o filmy, ktoré sa do distribúcie nikdy za normálnych okolností nedostali, a preto ich jediné šírenie bolo donedávna len cez festivalové kanály. Avšak i tento trend sa mení a queersky film už nie je iba aktivistickým prostriedkom GLBT komunity, či vedľajším efektom nezávislej kinematografie. Jeho komercializácia dosiahla dva zaujímavé efekty: vznik nových a experimentálnych foriem a tém (*new new queer cinema*, ako napríklad dokumentárna operná esej o AIDS *Figovníky* Johna Greysona 2009, hudobno-romantická *Balada o Genesis a Lady Jaye*, Marie Losier, 2011, či fiktívny dokument *Open Jakea Yuznu*, 2010) a zároveň ho objavila široká verejnosť, či už cez Hollywood (*Skrotená hora*, Ang Lee, 2005) alebo cez bohatú americkú distribučnú sieť, ktorá sa v poslednom desaťročí nezávislým filmom nebála zaplniť (*Decká sú v pohode*, Lisa Cholodenko 2009, *Začiatočníci*, Mike Mills 2010). Filmový biznis začal postupne tento typ filmu objavovať, a preto nakoniec podľahli i Cannes a Benátky a založili svoje vlastné teplé filmové ceny. Na otázku, prečo na to čakali dvadsať (a viac) rokov po vzniku Teddy Award, existuje spomedzi mnohých odpovedí hlavne jedna: filmy s touto tematikou sa začali kupovať, predávať a distribuovať. A o tom predsa festivaly A kategórie sú.

Decká sú v pohode alebo podme všetci do kina!

Vráťme sa však k žánru queerskeho film. V súčasnosti je na trhu všetko – od feministického lesbického porna, cez gejské muzikály až po komerčné GLBT komédie. Tie tu však sú už minimálne dve desaťročia a čo sa mení, sú diváci a diváčky. Napríklad si heteropublikum konečne zvyká na pohľad na neheteronormatívnu intimitu postáv (sexualita vo filme je často obmedzená na mladých a krásnych ľudí opačného pohlavia, sexualita neheterosexuálov, starých, obéznych či fyzicky postihnutých ľudí je stále veľké tabu). Ak teda ide napríklad o romancu typu *Skrotenej hory*, publikum je ochotné vidieť dvoch mužov bozkávať sa, ale nič viac (pozri „neviditeľná“ sexuálna scéna v tmavom stane). Taktiež je ochotné sledovať príbeh dvoch žien vychovávajúcich dve deti (*Decká sú v pohode*), avšak s tou výnimkou, že sa musí objaviť muž, ktorý jednu z nich zvedie, pretože sama nevie, o čo prichádza. Tieto dva filmy sú zároveň ešte stále nositeľmi heteronormatívnych diskurzov, aj keď sa schovávajú za rúškom liberálneho postoja k inakosti. Napríklad vo filme *Decká sú v pohode* sú roly lesbického páru rozdelené na hlavu rodiny, na „butch“² Nicole (Annette Bening) a matku a „femme“ Jules (Julianne Moore). Nicole reaguje na

príchod darcu spermií Paula (Mark Ruffalo) do rodiny výrok: „Cítim sa, akoby mi chcel prebrať rodinu / I feel like he is taking over my family“. A treba dodať, že Nicole nie je paranoická – jej partnerka Jules nakoniec podľahne Paulovmu „šarmu“ a Nicole podvedie. Na rozkolísanie rovnováhy lesbického páru a ich rodiny teda stačí, aby sa v ich blízkosti objavil muž, čo dokladá aj nerovnováha v ukazovaní sexuálnej intimity postáv: i keď sme svedkami sexuálnej scény medzi Paulom a Jules, sex medzi Jules a Nicole vo filme nevidíme.

Na druhú stranu si treba uvedomiť, že tieto filmy predstavujú veľký prevrat vo vývoji kinematografie. Americký trh si hlavne vďaka nim uvedomil, že queerske publikum je silná divácka skupina, a to, že heteropublikum je konečne pripravené na filmy, ktoré by pred dvadsiatimi rokmi nebolo schopné pozerať, vďaka dvom desaťročiam mediálneho masívneho seriálm s teplými postavami (či už vedľajšími alebo hlavnými), ako napríklad *Sex v meste*, *Will and Grace* a *Odpočívaj v pokoji*.

Queerska Európa

V Európe sa v súčasnosti objavujú veľmi kvalitné a tematicky zaujímavé filmy typu francúzskej drámy *Chlapčica* (Tomboy, Céline Sciamma, 2011), ktorá cez filmový jazyk stvárňuje postštrukturalistický koncept genderu ako performance. Laure sa po presťahovaní svojej rodiny do iného mesta rozhodne premenovať na Mickaëla, nosiť chlapčenské oblečenie, skrátka hrať chlapca. Slovo hra, či performance, je v tomto filme dôležitým elementom, pretože tu nejde o „premenu“ dievčata na chlapca, tak ako to je vo filmoch s transgenderovou témou typické. Mickaël sa na konci filmu síce stáva znovu Laure, ale s vedomím, že genderová performance je úspešná len vtedy, ak sme schopní obalamutiť svoje publikum (Mickaëlovi sa to darí, až do chvíle, keď sa jeho/jej matka rozhodne zakročiť a priviesť Laure na správnu cestu tak, že ju prinúti priznať svoju „skutočnú“ identitu). *Chlapčica* je v kontexte queerskeho filmu výnimočná tým, že ukazuje, čo genderová performance v skutočnosti je: súbor performatívnych procesov, ako napríklad naše meno, oblečenie, jazyk, chôdza či dôvera publika.

Zostaňme ešte na chvíľu v roku 2011, keď mal popri *Chlapčici* premiéru film *Balada o Genesis a Lady Jaye* (Marie Losier, USA, 2011). Dokument opisuje život manželského páru, predstaviteľa alternatívnej industriálnej hudobnej scény Genesis P-Orridgea a jeho manželky Jaye Breyerovej, ktorí sa po desiatich rokoch spoločného života rozhodnú vytvoriť jednu pandrogénnu bytosť prostredníctvom plastických operácií. Breyer P-Orridge je umelecký projekt dvoch ľudí meniacich sa v jedno, ktorého cieľom je jednota a vedľajším účinkom dekonštrukcia genderu a sexuality. Pandrogénia je v ich poňatí identitou predchádzajúcou všetkým ostatným identitám, návratom k prabytosti, ktorá bola mužom a zároveň ženou. Či s ich filozofiou publikum súhlasí, nie je podstatné. Hlavné je to, že tento film spolu s *Open* patrí ku skupine filmov zaoberajúcich sa alternatívnymi queerskymi identitami, kde hlavným cieľom nie je manželstvo a založenie rodiny, či kopírovanie iných heteronormatívnych diskurzov, ale fluidita identity a všemožné kombinácie sexuality ako takej. Ide teda hlavne o inakosť, a to je podľa mňa zmysel slova *queer*.

Čo priniesol rok 2012?

Rok 2012 síce nepriniesol extra experimentálne queerske filmy, zato je však bohatý na ich kvalitu. *Keep the Lights On* (Ira Sachs, 2012, USA), víťaz Teddy Award tohtoročného Berlinale, je dobrým nezávislým filmom o vzťahu dvoch mužov žijúcich v New Yorku v priebehu desiatich rokov. Podmanivá hudba Arthura Russela, intímna kamera v štýle „cinéma verité“ a skvele napísaný scenár z filmu robia kvalitné dielo, avšak témou, či formou ničím výnimočné. Film sa dočkal americkej a nemeckej distribúcie.

Cannes objavilo quebeckého Xaviera Dolana, a po *Zabil som svoju matku*, 2009 a *Imaginárnych láskach*, 2010, bol jeho film *Laurence Anyways* tento rok ocenený cenou La Queer Palm v Cannes. Na Dolanovi je výnimočný nielen jeho multitalent (svoje filmy píše, režiruje a sám v nich hrá), vzhľad a vek (svoj debut nakrútil deväťročný), ale aj jeho farbistý a poetický filmový jazyk. Dolan tak predstavuje generáciu umelcov a umelkýň, pre ktorých queerska téma nie je viac nosnou témou, ale prirodzenou súčasťou ich filmových naratív.

Ďalším úspešným počínom tohtoročného Berlinale bola *Parada* (2011), koprodukcia Srbska, Slovinska, Chorvátska a Macedónie, v réžii Srđjana Daragojevica, ktorá vyhrala cenu divákov sekcie Panorama. *Parada* je však tematicky odlišná od toho, čo vidíme v západnej Európe či USA. Východoeurópska kinematografia odráža spoločnosť, v ktorej GLBT práva nie sú samozrejmosťou, a kde organizovanie „queer pridov“ ešte stále konotuje nebezpečenstvo. *Parada* však nie je len film o „pochode hrdoosti“ (dokumentárne filmy o problematike pochodov za GLBT práva vo východnej Európe sa nakrúcajú každoročne), jej výnimočnosť spočíva v tom, že je to jednak komédia a jednak spája dva diskurzy inakosti: ten o sexualite a ten o národnosti. A musím dodať, celkom úspešne. Film tak reprezentuje typické štádium vo vývoji queerskej kinematografie vo východnej a juhovýchodnej Európe – po aktivistických dokumentoch typu *Miluj blízkeho svojho* (Vladimíra Hradecká, Slovensko, 2011) či filmoch opisujúcich gejskú a lesbickú komunitu za komunizmu (*Utajované roky*, Mária Takács, Maďarsko, 2009) prichádza konečne fáza miešania žánrov. Dúfajme, že sa východná Európa čoskoro dočká aj ďalšej fázy vývoja tohto filmového prúdu (ktorá v západnej Európe a v Severnej Amerike prebehla koncom osemdesiatych a začiatkom deväťdesiatych rokov) – experimentu.

MICHAELA PŇAČEKOVÁ

Autorka bola päť rokov členkou a neskôr aj dramaturgičkou organizačného tímu českého Queerskeho Filmového Festivalu Mezipatra. V roku 2008 bola členkou poroty Teddy Award, Berlinale a v roku 2009 členkou poroty GLFF Image-Nation, Montréal, Kanada.

¹ Literatúra o „novom queerskom filme“ (preklad autorky) vznikla začiatkom deväťdesiatych rokov, keď tento termín uviedla B. Ruby Rich vo svojom článku v časopise *Sight & Sound*, roku 1992. Viac sa o tomto koncepte môžete dočítať napríklad in: Alderson, David, and Linda Anderson, eds. *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*. Manchester, NH : Manchester University Press, 2000, Benschoff, Harry M., and Sean Griffin, eds. *Queer Cinema: The Film Reader*. In: *Focus*. New York : Routledge, 2004, Juett, Joanna C., and David Jones, eds. *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2010.

² „Butch“ a „femme“ v angličtine označujú genderovo zamerané lesbické identity. Butch by sme po slovensky mohli nazvať napríklad mužatkou, avšak to má negatívne konotácie. Tieto termíny sa v lesbickej komunite používajú bez negatívnych konotácií (aj keď ich pôvodne mohli mať).

OSAMELÁ SPOLUPRÁCA ABELA KORZENIOWSKÉHO

A Single man - Soundtrack

Abel Korzeniowski, Šigeru Umebajaši

Vyšiel na značke Relativity Media 22. decembra 2009

Dostupný napríklad na portáli heureka.cz

Novela Christophera Isherwooda *A Single man* sleduje jeden významný deň v živote univerzitného profesora Georgea Falconera, ktorý sa snaží prekonať stratu svojho životného partnera Jima. Kniha publikovaná v roku 1964 sa odohrávala týždeň po vypuknutí kubánskej krízy a reagovala aj na búrlivé zmeny vo vnímaní homosexuality počas studenej vojny. Sexuálna revolúcia sa v Amerike rozbiehala pomaly, z medicínskeho hľadiska „neviditeľnú menšinu“ ešte stále vnímali ako psychicky narušenú. Isherwood ponúka obraz predmestia, kde sa síce susedia navzájom rešpektujú, ale nenápadne si nazerajú do okien: „Pani Strunková v sebe vytrénovala nový druh tolerancie, psychologickou literatúrou a sladkým spevom sa snaží z Georgea vyhnúť nevysloviteľné.“ Vynikajúcu útlú, iba 150-stranovú knihu sfilmoval ako svoj režijný debut módny návrhár Tom Ford do citlivej a osobitej drámy. Jeho originálny vizuálny rukopis – vyznačujúci sa hlavne expresívnou hrou farieb ovplyvnenou pocitmi hlavného hrdinu – umocňuje aj kultový soundtrack relatívne mladého (44-ročného) poľského skladateľa.

Abel Korzeniowski pochádza z Krakova, kde vyštudoval hru na violončelo a skladbu. V rodnej krajine pracoval na mnohých divadelných projektoch a živých vystúpeniach – napríklad predviedol nový sprievod ku kultovému sci-fi Fritza Langa *Metropolis*. Od roku 2006 pôsobí v Hollywoode, pričom najväčší úspech – nomináciu na Zlatý glóbus – mu priniesla práve hudba k filmu *A Single man* (ktorá vyšla tesne pred Vianocami v roku 2009).

Album je Korzeniowského spoluprácou s Šigeruom Umebajašim, ktorý prispel do soundtracku štyrmi skladbami. Na poli filmovej hudby patrí tento japonský skladateľ medzi veteránov, od roku 1985 zložil viac než 40 kompozícií – medzi inými aj pre režiséra Wong Kar-waia. Jednou z najznámejších je jeho práca na snímke *Klan lietajúcich dýk*. Na soundtracku k dráme *A Single man* sa skladateľom podarilo zladit' oba hudobné prístupy a víziu režiséra.

„Sprievod sa rozvíja okolo jednej melódie. Vyrastá spolu s príbehom a v záverečných okamihoch filmu zaznie vo finálnej podobe. Z kukly beznádeje a sebazničenia vyrastá George ako motýľ, plne rozumejúci svojmu životu a osudu,“ vyjadril sa Korzeniowski odkazujúc na úvodnú skladbu albumu s názvom *Stilness of mind*. Ide o moment v príbehu, keď hlavný hrdina konečne nachádza mier a pokoj sám v sebe. Tým končí vývoj jeho postavy. Z melódie sa stratia odtiene depresie a nervozity.

Korzeniowského minimalizmus sa prejavil hlavne vo výbere huslí a sláčikov ako dominantných nástrojov kompozície. Skladateľa fascinovala ich intimita a jednoduchosť, ktoré zriedka dotvára klavírom alebo zvukovými prvkami – cinknutie flaše (v momente, keď si George nalieva whisky) a znepokojivé tikanie hodín. Okrem záveru bola pre skladateľa dôležitým momentom aj úvodná titulková scéna, kde sa hrdina nahý potápa – nevedno, či uväznený v sne, umierajúci, alebo tancujúci v prúde nevedomia. Skladba s názvom *Drowning* na seba strháva pozornosť melodramatickou atmosférou, ktorú vo filme strieda ticho sprevádzané hrdinovým monológom a následne pomalá, všedne znejúca trpká klavírna melódia *Becoming George*.

Vzniká tak ostrý kontrast medzi emocionálne vyostrenými snovými scénami a každodennou realitou. Skladateľ buduje horkú víziu na sklonku zostarnutia (George má vo filme 52 rokov), ktoré upadlo do beznádeje bez zmyslu. Nádyh jednotlivých skladieb sa mení v závislosti od činností, ktorým sa hlavný hrdina venuje. Vývoj v Georgeovom vnímaní možno postrehnúť už v skladbách *Daydreams* a *Mescaline* – z depresie sa stáva smútok s prímou nádeje, ku klavíru sa pridávajú husle. Tie sa stávajú podobne oživujúcim elementom vo filme ako Fordovo zostrenie farieb v scénach, keď sa hrdina prebúdzá z apatie. Najnádhernejšia je variácia hlavnej melódie s názvom *Swimming*, kde sa naliehavý strunový zvuk hravo zlieva až s detsky veselými klavírnymi tónmi. Hudba, ktorú ku kompozícii doplnil Šigeru Umebajaši, sa nevymyká z ladenia Korzeniowského vizie, je iba pomalšia, dôraznejšia, trpknejšia – *George's waltz*. V momente filmu, keď hrdina spoznáva *Carlota* zasa mení postupne gradujúcu nádej hrdinu na spaľujúcu vášeň osamelého muža. Album dopĺňa trojica príjemných a odľahčujúcich dobových piesní. Do pohody ukolíše pesnička od Etty Jamesovej *Stormy Weather*, jazzové trúbky – *Blue Moon*, alebo *Green Onions* od funkovej skupiny Booker T and The MG's.

Ak vás hudba Abela Korzeniowského zaujala, určite vás nesklame jeho najnovší projekt, spolupráca s Madonnou. Zhudobnil speváčkin režijný debut *W. E.* o láske vojvodu z Windsoru, kde okrem iného prerobil aj jej najslávnejší hit *Like a Virgin* (skladba má názov *Like a Virgin Waltz*). Na prvé počutie však zarazí podobnosť so sprievodom k *A Single man* a vynorí sa otázka, či skladateľ nevykráda svoje najznámejšie dielo.

MAREK HUDEC



Maria Takács, foto: Lucille Caballero

Lesbická kultúra má svoju minulosť

Mária Takács je lesbická aktivistka a režisérka. Jej film *Eltitkolt évek* (*Utajované roky*, Maďarsko, 2009) opisuje život jedenástich lesbických žien vo veku od 40 do 70 rokov v Maďarsku v komunizme až po súčasnosť. Prostredníctvom rozhovorov s týmito ženami ukazuje ťažkú situáciu lesbičiek v minulosti, keď síce homosexualita nebola ilegálna, ale ignorovaná v snahe vymazať ju.

MP: *Utajované roky* patria k filmom pojednávajúcim o minulosti GLBT ľudí, konkrétne o lesbickej minulosti. Prečo si tento film nakrútila, a akú majú podľa teba takéto filmy v rámci queerskej kinematografie úlohu?

MT: Vlastne som tento film spravila pre väčšinovú spoločnosť, ale samozrejme aj pre GLBT komunitu. Keď som sa však nad tým viac zamyslela, rozhodla som sa ho venovať väčšinovému publiku. Preto som nakoniec rozhovormi poverila novinárku neznalú problematiky. Dôvodom bolo, že som väčšinu žien osobne poznala a boli sme si veľmi blízke. Bolo by zvláštne pýtať sa na ich osobné životné cesty, pretože som ich poznala. Keby som kládla otázky ja, určite by som sa na isté veci nepýtala, pretože boli rovnako pre mňa ako i pre ne úplne jasné. Taktiež by som ako lesbická aktivistka začala z iného uhla. Bola som však prítomná pri každom interview, a keď som mala pocit, že niečo chýba, opýtala som sa.

MP: Ako film prijali v Maďarsku?

MT: Veľmi dobre. Na premiéru prišlo okolo tristo ľudí. Film bol rovnako úspešný v našej komunite, ako aj vo väčšinovej spoločnosti. Na siedmom ročníku dokumentárneho festivalu o ľudských právach Verzio v Budapešti sme vyhrali cenu divákov.

MP: Venovali ste sa vo svojich predošlých filmoch tiež queerskej tematike?

MT: Mój prvý film *Eklektika Tánciskola* (*Tanečná škola Eklektika*, 2006) sa venoval tematike tanečných škôl pre páry rovnakého pohlavia. Vtedy som študovala na filmovej škole a bolo dôležité vysloviť sa k veci, ktorá bola dôležitá pre mňa a pre moje priateľky – boli sme fascinované fenoménom tanca pre páry rovnakého pohlavia, sledovali sme tanečné súťaže vo svete. Bolo kľúčové podeliť sa s publikom o túto skúsenosť. V roku 2000 sme založili lesbickú filmovú radu v Budapešti a vďaka tomu, že sme boli aktivistky známe v komunite, mohli sme tento film nakrútiť a premietnuť ho na *Gay Pride* v Budapešti. Napriek tomu, že sme ho nemohli premietat' v normálnom kine, mohli sme ho posielat' na festivaly v zahraničí.

Dôvodom bolo to, že niektoré protagonistky sa nechceli k svojej orientácii verejne priznať, nechceli ukázať svoje tváre. *Utajované roky* boli prvým filmom, kde som jasne svojim protagonistkám povedala, že ak majú strach ukázať sa širšiemu publiku, tak sa filmu nemôžu zúčastniť. Napokon to tri staršie lesbičky odmietli, aj keď som sa snažila presvedčiť ich.

MP: Akú rolu podľa teba hrá queersky film v postkomunistických krajinách?

MT: Didaktickú. Mal by učiť väčšinovú spoločnosť zoznámiť sa s touto témou a prijať nás. Queersky film by mal priblížiť naše skúsenosti, pocity a životy ostatným, ukázať im, že máme spoločné cesty. Keď som nakrúcala tento film, bavila som sa s jednou mladou sociálnou pracovníčkou, ktorá bola veľmi prekvapená, že máme svoju minulosť. Myslela si totiž, že lesbická kultúra vznikla iba po roku 1989 a je produktom Západu. Preto je dôležitá GLBT minulosť ukazovať.

MP: *Utajované roky* budú vydané na DVD. Kedy si ho budeme môcť kúpiť?

MT: Mali sme možnosť požiadať o grant, o Genu sociálnej integrácie Erste Bank. Do súťaže sa prihlásilo viac než tisíc účastníkov z desiatich krajín sveta a len tridsať tento grant dostalo. My sme boli jednými z nich. Toto dokazuje, že *Utajované roky* sú dôležité nielen pre komunitu GLBT, ale aj pre väčšinovú spoločnosť, na ktorú bol tento film cieleň. Vďaka tomuto grantu sme mohli financovať vydanie DVD a jeho otitulkovanie do viacerých jazykov (nielen do svetových, ale aj regionálnych, napríklad do slovenčiny). Na pultoch bude v marci budúceho roku.

MICHAELA PŇAČEKOVÁ

(Rozhovor bol pôvodne publikovaný v *Nisimazine* Bratislava, č. 5, 2011, www.nisimazine.eu)



A SINGLE MAN
ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK
Abel Korzeniowski

NOOR - na ceste a na pomedzí

Noor

r. Guillaume Giovanetti, Cagla Zencirci,
Fr./Pakistan, 2012

Khusra má v juhoázijských kultúrach svojské postavenie. Postavenie, nachádzajúce sa zväčša na okraji spoločnosti, kdesi v úzkom priestore medzi MUŽOM a ŽENOU, v medzere, ktorej existenciu značná časť miestnej spoločnosti neuznáva, podobne ako majorita v ostatných častiach sveta. Khusrovia v Pakistane (a nielen v ňom) sa združujú v komunitách, mnohí žobujú, poskytujú platené sexuálne služby, alebo vystupujú s tanečnými číslami ako jarmočné atrakcie.

Shafiq (ktorému autor textu prisúdil mužský rod nie z princípu, ale kvôli obmedzeniam zo strany slovenčiny) opustil komunitu, do ktorej patrila, vzdal sa úspešne pestovanej ženskej identity aj prezývky Noor, pod ktorou tancoval v cirkuse. Rozhodol sa žiť ako muž, prijal prácu u otcovho známeho v servise dekorujúcom nákladné autá, a zamiloval sa do dievčaťa, ktorého brat má voči nemu značné výhrady. Po konflikte s podguráženým zákazníkom sa Shafiq vydáva ukradnutým nákladniakom na cestu drsnou pakistanskou krajinou, až k mýtickému horskému jazeru, ktoré by malo plniť želania. Shafiq si želá jedinú – zarastať na tvári ako každý poriadny chlap...

Film Noor rúca klišé – ak vôbec v mediách „transgenderovej kinematografie“ môžeme výraz takej razancie voliť. Hlavný hrdina v momente, keď ho spoznáme, necíti potrebu proklamovať svoju „ženskosť“ a prekonávať prekážky, čo by mu v tom mohli brániť. Shafiqovým zámerom nie je zaniety boj s predsudkami a narušenie stereotypného obrazu. Motivovaný láskou k žene chce naplniť istú konvenciu – chce sa stať „normálnym“ mužom, čo v jeho svete znamená byť zarasteným heterosexuálnym moslimom.

Francúzsko-pakistanská koprodukčná dráma je celovečerným debutom autorskej dvojice, tvorenej Cagla Zencirci a Guillaumeom Giovanettim. Citeľné dokumentaristické pozadie autorov a autentickosť prýštiaca z výkonu hlavného predstaviteľa, skutočného khusra, sa vo filme organicky spájajú s poetickosťou putovania hlavnej postavy vizuálne pôsobivou krajinou. Snímka tak neustále sponchýňuje hranice hraného a dokumentárneho filmu. Fikciu dopĺňajú biografické prvky zo života predstaviteľa hlavnej postavy, akoby formou chceli tvorcovia zdôrazniť nejednoznačnosť biologického pomedzia, na ktorom mladík celý život balansuje. Práve hranice a obmedzenia pritom dokazujú globálnosť témy filmu – Shafiq by aj mimo Pakistanu zrejme narážal na rovnaké predsudky ako doma – v krajine, kde kultúra ženám zakazuje tancovať a za regulárne považuje manželské vzťahy uzatvorené z vypočítavosti.

Počas svojej cesty Pakistanom stretáva hrdina neodmysliteľnú mozaiku rôznorodých postáv, vďaka ktorým je nútený prehodnocovať vlastné túžby, potreby a závery. Noor ponúka aj svojim divákam a diváčkam možnosť prehodnocovať. Otázky nezodpovedá, kladie ich však požehnané. Kde stoja hranice našej tolerancie? Môže byť nekonvenčné normálnym? Má opodstatnenie kategorizovať film na dokumentárny alebo hraný? Dokáže výpovedná hodnota umeleckého diela prebiť jeho technické nedostatky? Je slovenčina dostatočne bohatým jazykom na diskusiu o filme Noor? A ak po opustení kinosály pre vás tou najpálčivejšou otázkou zostane, či hlavnú úlohu stvárnila žena alebo muž, autor textu si neodpustí ešte jednu: Naozaj na tom záleží?

PETER GAŠPARÍK



záber z filmu Noor, zdroj: Cinematik

Priečný rez svetom

Jaurès

r. Vincent Dieutre. Francúzsko, 2012

Doku-dramatický film *Jaurès* je dielom otvorene gejského režiséra Vincenta Dieutra (1960). Tento rok zaňho získal oficiálnu „queersku cenu“ Teddy Award, ktorá k Berlínskemu filmovému festivalu patrí už 20 rokov. Medzi tvorcami queerských filmov sa ocenenie Teddy považuje za jedno z najprestížnejších. Porota, v ktorej sú väčšinou organizátori gejských a lesbických festivalov, ho udeľuje vo viacerých kategóriách. V minulosti ho získali napríklad Pedro Almodóvar, Tilda Swinton, Jennie Livingston, *Tomas Gutierrez Alea*, Nan Goldin, John Cameron Mitchell či Lisa Cholodenko.

Hoci Vincent Dieutre doteraz do povedomia verejnosti vstúpil skôr vďaka spolupráci na kontroverznom libanonskom filme *Hotel Beirut* (2011), vlastné filmy nakrúcal už počas štúdiá na parížskej filmovej škole IDHEC. Počas uplynulých rokov sa mu podarilo vybudovať vlastnú poetiku a v queerskej kinematografii je jedným z najdôležitejších tvorcov. Dieutre svoje filmy zakladá na autobiografickosti, dokumentárnosti, interdisciplinarite a na skúmaní politických či queerských tém (otázka moci, inakosť, homosexualita, anonymita, odcudzenosť, romantika a pod.). Už roky je aktívnym propagátorom tzv. „third cinema“. Chápe ho však skôr než v postkoloniálnom slova zmysle ako „third way“, t. j. ako narušenie hraníc medzi fikciou a faktom, medzi súčasným umením a kinematografiou.

Vo viacerých svojich filmoch už v minulosti Dieutre nakrúcal mestá: Entering Indifference – Chicago, Good News – Paríž, Bologna Centrale – Bologna, Despues de la revolucion – Buenos Aires, My Winter Journey – Berlín. Tentoraz film *Jaurès* príznačne nesie názov podľa parížskej stanice metra. Príznačne preto, lebo *Jaurès* je ústredným objektom filmu, na pozadí ktorého sa odvíja celé rozprávanie. O minulosti ani o bývalej láske by bez *Jaurès* nebolo možné vypovedať nič. Aj *Jaurès* je ako všetky ostatné miesta v Dieutrových filmoch plné duchov a fantómov.

U režiséra a scenáristu je zvykom, že je zároveň aj protagonistom svojich filmov. Inak to nie je ani tu. Film sa začína v štúdiu, kde si spolu s herečkou Evou Truffautovou (dcéra Françoisa Truffauta) na obrazovke pozerá zábery, ktoré kedysi nakrútil z okna apartmánu svojho bývalého milenca – Simona. Obaja sa symbolicky vracajú do priestorov bytu, vidia totiž to isté, čo kedysi pri nakrúcaní sledoval Dieutre. Pri pohľade na film kladie Eva otázky a Dieutre na ne odpovedá. Ich hlas je pokojný (vzhľadom na jatrivosť témy dokonca upokojujúci), odosobnený, ale nie úplne bez záujmu či neutrálny. Štúdio je v prítomí, atmosféra v ňom je čiastočne pracovná, no podobá sa intímny rozhovorom blízkych priateľov. Napokon, niektoré veci, o ktorých sa hovorí, nie je možné zveriť komukoľvek. Postupne Dieutre odhaľuje svoj a Simonov príbeh a komentuje jednotlivé aspekty partnerského spolužitia.

Film je v rámci queerskej kinematografie unikátny práve tým, že queerske témy neotvára priamo. Nesprostredkúva pohľad na gejský pár, nedokumentuje konanie dvoch rozpoznatelných subjektov. Naopak, o tom, čo a ako sa dialo vnútri bytu medzi dvomi mužmi, sa divák dozvedá prostredníctvom pohľadu „von“. Výhľad z okna zachytáva stanicu metra, chodník a cestu, most Lafayette, nábregie kanála Saint Martin a tábory afganských utečencov, ktorí sa pod mostom rozložili. Do záberov príležitostne vstupujú chodci, autá, metro alebo policajti či zdravotníci, ktorí utečencov kontrolujú. Z okna apartmánu pozorovateľ dovidí ešte na protihľadé byty a umeleckú rezidenciu, kde sa umelec trápi nad svojimi neónovými inštaláciami. História tejto konkrétnej lásky a portrét Simona sprostredkúva komentovanie všetkých týchto inštancií za oknami bytu, najviac však rozhovory Truffautovej a Dieutra o afganských migrantoch.

O byte samotnom nevieme nič, pretože kamera sa k interiéru nikdy neobracia. Zostáva anonymný a jeho konkrétnu podobu tušíme len vďaka odrazu v okne. Takisto aj tvár Simona a jeho identita zostávajú dôsledne zahalené. Príležitostne počujeme iba jeho hlas a zvuky, ktoré náhodne sprevádzajú nakrúcanie. Tým, že Dieutre nesníma interiéry a Simona vo filme zachytáva ako muža bez identity, podarilo sa mu symbolicky vyjadriť odcudzenosť, ktorá vo vzťahu bola prítomná od začiatku do konca. Za oknom sa mení počasie, ročné obdobie, denný čas a s ním aj rituály afganskej komunity (spánok,

združovanie, jedenie, pranie). V slovách Dieutra je možné cítiť rešpekt a pochopenie utečencov. Spriaznenosť vyjadruje dokonca explicitne: rovnako ako obyvatelia tábora musia po úsvite vypratať priestor, aj on musí každé ráno zmiznúť zo života svojho milenca.

Jaurès tak nečakane spája dva svety – tábory a apartmán, z ktorých každý má svoje vlastné problémy. Dieutre týmto spojením majstrovsky zobrazil konfrontáciu našich súkromných svetov a politických problémov „tam vonku“. Spozná okna, z bezpečia a tepla privátneho priestoru sa Dieutrovi podarilo zachytiť napríklad páľčivý problém bezdomovectva či integrácie. Hoci zvuky, ktoré počujeme pri nakrúcaní (cinkanie príboru, sprcha, rádio s komentárom o imigračnej politike) evokujú pocit domova, nemožno povedať, že sa Dieutre v apartmáne cíti byť doma. Aj keď v byte často strávi noci, je iba návštevníkom, ktorý si vyvíja rôzne stratégie, ako uchovať svoje stopy v priestore. Spriaznenosť s afganským svetom sa napokon paradoxne prejaví aj na konci vzťahu. Jedného dňa, keď sa Dieutre vráti na *Jaurès*, tábory tam už nenájdú. Akoby s jediným referentom lásky odišlo všetko, končí sa aj vzťah.

Z filmu sa nedozvedáme presnú príčinu, prečo a za akých podmienok vzťah Simona a Dieutra skončil. Napriek spoločným rituálom si však Dieutre od začiatku uvedomoval, že jeho vzťah je odsúdený na zánik a že nakrútený materiál raz bude slúžiť ako spomienka. Ako inak než vedomím konečnosti sa dá vysvetliť taká obsesívna aktivita, akou sú hodiny filmovania?

Na rozdiel od cielene pozitívnej post-stonewallskej kinematografie sa *Jaurès* ako dielo novej queerskej kinematografie neobáva hrdinov zobrazovať v hraničných situáciách, aj s negatívnymi vlastnosťami. Chýba tu apologetizmus homosexuálnych vzťahov, ale aj stereotypný prototyp tragického geja. *Jaurès* je difúznejšie a v duchu novej queerskej kinematografie zobrazuje sexualitu ako subverzívnu silu, ktorá je potlačovaná dominantnou heterosexuálnou maticou. Napriek tomu, že Simon s manželkou, s ktorou má tri deti, nežije už celé roky, ani počas trvania vzťahu s Dieutrom neprestáva túžiť po legitímite, „rodinnom dome“ a formálnom spolužití, ktoré mu muž poskytnúť nemôže. Hoci sa mu Dieutre snažil vysvetliť, že sobáš a deti nie sú jediným riešením a že muž môže milovať muža, pravdepodobnou príčinou odcudzenia a rozpadu vzťahu je Simonova internalizovaná homofóbia. Pozitívnym „novým queerským“ impulzom je, že o vzťahu rozpráva starší muž, ktorý nespadá do kultu krásy a mladosti a napriek komplikovanej histórii hovorí vecne, s rešpektom a láskou. Rovnako aj problematika AIDS je tu zachytená bez zbytočnej dramatizácie, ktorá bola typická pre AIDS-kinematografiu 90. rokov. Pri rozprávaní o zoznamení v darkroome pochybného nočného klubu padne len suchá zmienka o tom, že pár použil kondóm, ktorý dostal od niekoho v blízkosti. Celkový spôsob hovorenia o sexe – v intenciách uspokojenia, vášne a príťažlivosti – je pozitívny a zbavený zbytočnej exotizácie či pornografizácie.

Hoci je kamera statická a pohybuje sa v oklieštenom priestore, tento nedostatok je len zdánlivou nevýhodou. Obmedzenosť záberu, ktorý obsiahne vždy len určitý horizont kompenzuje schopnosť režiséra prinútiť diváka hľadať za triviálnym pohľadom niečo viac. Stimuluje ho k tomu prostredníctvom poetických obrazov, hudbou, no predovšetkým literárne, rytmicky a obsahovo dokonale zvládnutým dialógom. Animáciu a prekršovanie Dieutre do filmu vkladá vtedy, keď chce zdôrazniť niečo výnimočné: napríklad imaginárnosť (hobľu na parapetnej doske), ťaživosť situácie (dážď dopadajúci na tábory utečencov, práce prenášanie matracov), kontrast chudoby a bohatstva (auto na nábregí), nemožnosť vykročiť zo začarovaného kruhu (muž zabalovaný v dekách, ktorý v dave demonštrantov zostáva aj po svojom odchode).

Dieutrov film je kolážou autobiografie a fikcie. Pri tomto type produkcie treba oceniť, že režisér odolal zvodom sebanarcistnej prezentácie a namiesto toho sa s divákmi podelil o intimitu. Pri uvádzaní filmu Dieutre prezradil, že meno Simona aj detaily jeho života pozmenil. Hoci z filmu samotného nie je zrejme, kde je hranica medzi dokumentom a fikciou, obraz gejského vzťahu, ktorý má jasne určené hranice a pravidlá, sa podarilo vytvoriť hodnoverne. Svojím priečnym rezom cez svet na jednej ulici Dieutre síce neposkytuje ucelený obraz Paríža alebo „pravdu“ o gejských vzťahoch, no približuje z nich veľmi veľa.

LENKA KRIŠTOFOVÁ

!!! Nenechajte si ujsť film *Jaures* v programe MFF Bratislava (9. november – 15. november 2012)

Študent alebo pes Baskervilský

Goldsmiths University

MIDPOINT OCENIL RUBIKON

úspech slovenskej scenáristiky

Medzinárodný vzdelávací program MIDPOINT ukončilo 2. septembra 2012 vyhlásenie výsledkov svoj tretí ročník.

Vznik MIDPOINTu iniciovala pred tromi rokmi pražská FAMU v spolupráci s bratislavskou VŠMU a filmovými školami v Lodži, Bukurešti, Budapešti a Berlíne. Programu sa môžu každoročne zúčastniť tvorivé tímy, zložené zo scenáristu a producenta, prípadne režiséra. Mladí tvorcovia počas dvojice letných workshopov (Trenčianske Teplice, Poněšice) a priebežných konzultácií s medzinárodnými lektormi rozvíjajú svoje filmové príbehy, hľadajú v lokálnych témach potenciál zaujať zahraničné publikum a na menej formálnej úrovni nadväzujú kontakty pre prípadné budúce medzinárodné spolupráce. Spomedzi krátkometrážnych projektov získal ocenenie, honorované sumou 1 000 €, scenár s názvom *The Seventh* autora a režiséra Grzegorza Debowského a producentky Katarzyny Kania z lodzkej filmovej školy.

V kategórii celovečerných projektov zaujal lektorov scenár slovenskej autorskej dvojice – scenáristky Anežky Guziarovej študujúcej v Postupime, a producentky Veroniky Čechovej, študentky VŠMU. Za drámu *Rubikon* Guziarová vlani získala Cenu Tibora Vichtu, vďaka workshopu MIDPOINT k nej pribudlo 1 500 € určených na ďalší vývoj projektu.

Rubikon je príbeh krehkého priateľstva Hany a Júlie, mladých dievčat, ktoré sa po päťročnom odlúčení stretávajú v Berlíne, aby znovu našli cestu jedna k druhej aj k sebe samým.

„Vítazstvo ma veľmi potešilo. Je to potvrdenie toho, že má náš projekt potenciál. My s Veronikou môžeme veriť, ale ak sa nenájde nikto iný, koho by zaujímal, nemá to veľký zmysel. Takáto zhoda názorov, a hlavne od filmových profesionálov, veľmi motivuje k dokončeniu projektu a k jeho realizácii,“ povedala po prebraní ceny Guziarová.

Rubikon nebol prvým slovenským projektom, oceneným vzdelávacím programom MIDPOINT. Pred dvoma rokmi si cenu za najlepší celovečerný projekt odniesli scenáristka Barbora Hrinová a producentka Barbara Hessová za scenár s názvom *Pred odletom*, vlani v kategórii krátkometrážnych projektov triumfovala dráma *Momo* scenáristu a režiséra Teodora Kuhna a producenta Jakuba Viktorína.

PETER GAŠPARÍK

Či už sa pohrávaš s myšlienkou štúdia v Londýne alebo nie, pokús sa ti priblížiť magisterský odbor – MA Screen Documentary na Goldsmiths Univerzite. Školu preslávil najmä Damian Hirst a jeho skupina umelcov koncom osemdesiatych rokov, alebo v poslednom období umelec-režisér Steve McQueen (film *Shame*). Všeobecne je o tejto škole známe, že sa snaží u svojich študentov podporovať kreatívne myslenie a hľadať nové cesty interpretácie sveta, v ktorom žijeme, či už prostredníctvom filozofie alebo umenia. Som jej čerstvým absolventom a v tomto článku sa pokúsím venovať najmä veciam, z ktorých mám pocit, že u nás na Slovensku chýbajú. Ešte predtým si však neodpustím zopár pripomienok k univerzite, ktorej poslucháčom som bol predchádzajúce dva roky. Úzko to súvisí s mojím odchodom do zahraničia a pokračovaním v štúdiu, ktoré som si tak veľmi prial a takmer naveky pochoval.

Katedra Dokumentárnej tvorby na VŠMU je skvelo znejúci názov a na povrchu príťažlivý odbor. Nehovoriac o fakte, že ako jedna z mála katedrií dosahuje výsledky aj za hranicami budovy. Dôležité je však zamyslieť sa, čím sú tieto občasnú výstrelky ovplyvnené a do akej miery je to kvalitou učebného procesu a ľuďmi zaň zodpovednými. Ja sa to neodvážim zhodnotiť, predovšetkým nie po niekoľkoročnom nútenom vyhnanstve z tohto prostredia. Mimochodom, vraj je to dnes úplne inak, vravel mi niekto, čo si tam chodí pre doktorandskú päťstovku raz do mesiaca, lebo ho o to starí páni, ktorí ho potrebujú kvôli titulu, prosia. Mňa zaujíma, koľko týchto skvelých ľudí, čo sa presadia mimo brán školy, by sa rovnako, ak nie lepšie, presadilo bez autokratických a so sebou bojujúcich pedagógov. Možno ešte viac by ma zaujímalo, koľké talenty boli prehladnuté a zničené obmedzenosťou, ktorou sa väčšina týchto ľudí prejavuje.

Keď ma prijali na VŠMU, tešil som sa, že stretnem komunitu ľudí, ktorí sa na svet pozerajú so zánietením čosi spraviť, ako ja. Ľudí, ktorí sú vnímaví, s prirodzeným zmyslom pre novum, progres v akejkoľvek forme, podporu pri využití a spracovaní našej individuálnej energie nadobudnutej v živote. Po pár mesiacoch som však zistil, že niekoľko egom kypiacich a komplexmi poprepletaných intelektuálov ovplyvňuje naše životy a nazeranie na svet a prostredie, v ktorom máme tvoriť. (Len pripomeniem, že hovorím o pedagógoch z tvoriacej školy a nie o politikoch.) Stretol som len zopár skvelých ľudí z radov študentov, pretože zvyšok sú verné kópie tých, ktorých obdivujú. Žijú iba vo svojom revíre a nevidia za jeho hranice. Úprimne poviem, že som sa lepšie cítil v petržalskej putike ako školskom bufete. Tam sedia aspoň skutoční, životom skúšaní ľudia.

Netuším, či predošlé vety prejdú do éteru alebo budú editované, pretože ako ste si stihli všimnúť, moje slová sú plné kritiky, možno spojené s emóciami, aj keď som si na začiatku povedal, že sa im vyhnam. Asi to celkom nevyšlo. Verte mi, keď poviem, že o absurdity tu niet núdze. ... a nakoniec som vlastne vďačný za možnosť stráviť čas v tejto nevidanej „kreatívnej“ spoločnosti.

Uplynulý rok mi však dal tak veľa, že som vyhlasujem – posunul som sa vpred. Často zažívam posuny rôznymi smermi a niekedy nie je isté, čo znamená vpravo a čo vľavo, ale tentoraz vpred znamená dopredu. Pred začiatkom kurzu na tejto prestížnej univerzite som nemal veľké očakávania, ale určite som vedel, že sa chcem naučiť čo najviac o dokumentárnom filme, o všetkých jeho podobách a zároveň spôsoboch interpretácie svojich vlastných myšlienok filmovým jazykom.

Teoretická časť kurzu sa zameriavala z veľkej časti na históriu filmu, a to od prvých fotografií až po Reality TV. Aj keď som si už čoto pamätal z VŠMU, spôsob, akým boli všetky teórie podporované filmovými príkladmi, diskusiami a interakciami medzi študentmi počas seminárov, bol veľmi zaujímavý a pútavý. Výsledkom je, že aj v takom krátkom časovom období, počas prvého semestra, sa moje teoretické znalosti výrazne rozrástli. Nikdy som extra neobľuboval teóriu filmu a aj na VŠMU to bol len doplnkový predmet, na ktorom sme si všetci radi pospali, ak sme sa vôbec unúvali dostaviť. Len malá ukážka toho, že aj zo zdánlivo nezaujímavého predmetu si človek môže zobrať oveľa viac akoby čakal, ak mu ho vhodne podajú.

Počas prvého semestra zaznelo veľa kritických názorov vzhľadom na veľmi vysokú záťaž, keďže celá teória bola sústredená do prvého polroka a zároveň sme museli pracovať na praktických cvičeniach. Ale aspoň sme mohli experimentovať s vlastnými nápadmi, pozitívne ovplyvnenými z absolvovaných teoretických prednášok. Zároveň sme sa mohli v druhom polroku venovať iba praxi.

Pre mňa je dokumentárny film umeleckou formou mnohých tvárí a existuje veľa spôsobov, ako ich dosiahnuť. Podľa môjho názoru to môže byť náročnejšie ako v hranom filme a zároveň viac kreatívne. To je to, čo ma veľmi zaujíma a mám pocit, že sa mi podarilo pochopiť rôzne spôsoby a formy vďaka širokému spektru príkladov, ktorými sme prešli v teoretickej časti kurzu.

Ako som už spomenul, všetky teoretické prednášky boli užitočné, či už viac alebo menej. Jediné, čo väčšine z nás na tomto kurze chýbalo, je väčšie zameranie na súčasnú medzinárodnú dokumentárnu kinematografiu. Mali sme niekoľko seminárov o čínskych dokumentárnych filmoch, alebo reality programoch náramne populárnych v súčasných televíziách, ale sotva sme sa dotkli aktuálnych trendov vo svete európskeho dokumentu. Treba brať na vedomie skutočnosť,

že jeden rok je veľmi obmedzené obdobie, ale mám naozaj pocit, že sme mohli mať na túto tému viac sedení. Bez toho, že by som chcel znieť ako vlastenec, napríklad v strednej a východnej Európe sa v mojich očiach tvoria vysoko kvalitné autorské dokumentárne filmy a dôkazom toho sú mnohé ocenenia na najprestížnejších svetových festivaloch. Väčšina z nich sa vyrába pre kiná a tento kurz mal názov *Screen Documentary* – takže by sa mal zameriavať na trendy práve v tejto oblasti a informovať o nich svojich študentov. Keďže nie sú financie a kvalita hraných filmov zaostáva, sú to práve dokumentárne filmy, ktoré môžu byť inšpiráciou pre západných študentov. Zdá sa mi, že ešte stále akoby tento región neexistoval alebo minimálne bol prehladnaný u zostavovateľov učebných osnov v Anglicku. Pre nich existuje jedno veľké nič medzi Francúzskom a Ruskom.

Naopak v knižnici sme mali obrovské zbierky filmov z celého sveta, či už hraných alebo dokumentárnych. Bolo to miesto, kde som strávil veľa dní a bol to rozhodne veľký bonus pre nás študentov. Niektorí mi dokonca vraveli, že veľa Američanov sa hlási na Goldsmiths práve kvôli knižnici. Prihlásia sa, aby si skopirovali čo najviac DVD a vytvorili online filmotéky, na ktorých potom zarábajú. Beriem to s rezervou, ale príliš by som sa nečudoval. Našiel som tam dokonca skoro kompletnú zbierku slovenských dokumentov od tých starších, ako Hanákové *Obrazy starého sveta* až po *Iné Svety* Marka Škopa.

Každý štvrtok po obede bolo na programe tzv. MA Fórum, kde sme mali možnosť počúvať množstvo profesionálov z brandže, ako rozprávajú o súčasných trendoch v odvetví televízie, filmu a ďalších médií. Počas týchto sedení som sa dozvedel užitočné informácie o tom, ako veci fungujú v reálnom svete. Nazrel som do všetkých aspektov toho, čo filmár alebo umelec potrebuje, načo dávať pozor, čomu sa vyhnúť, alebo kadiaľ vedie cesta k dosiahnutiu našich vlastných cieľov. Tieto fóra sú tiež užitočné pre zistenie, ktorou cestou nechcem ísť, čo považujem za veľmi cenné poznanie.

Vďaka ďalšiemu skvelému predmetu nazvanému *Súčasná dokumentárna prax* sme mali možnosť komunikovať dôverne s pozvanými hosťami z britskej dokumentárnej obce. Predmet pokrýval väčšinu oblastí súčasnej produkcie dokumentárnych filmov. Taktiež prípravu a prezentáciu vlastných projektov pred týmito ľuďmi a priame diskusie o tom, ako prispôbovať naše nápady pre potreby konkrétnych televíznych kanálov (BBC, Chanel 4). Ja osobne som si užil rozhovory s nezávislými filmármi, pretože to je spôsob, akým by som chcel pracovať v budúcnosti. Tu som sa dozvedel o všetkých nevyhnutných krokoch, ktoré vedú k tomu, aby som sa stal jedným z nich, konkrétne rady, ako si zarobiť na živobytie. Čo sa týka praktických otázok do budúcnosti, viac menej všetky boli zodpovedané.

Rád by som tiež upozornil na *pitching* prezentácie, ktoré viedol Mark Galloway (programový riaditeľ zo sekcie dokumentárnych filmov pre Chanel 4) a poukázal na ich dôležitosť hlavne v súčasnosti, keď sa bez tejto formy prezentácie projektov ani nedá dostať k financiam. Mať možnosť vyskúšať si to na vlastnej koži pred niekým reálnym, kto bude v budúcnosti skutočne hodnotiť naše projekty, bol veľmi prínosný. Veľmi si vážim Markovo úsilie a trpezlivosť pri diskutovaní už o prvotných nápadoch. Kedykoľvek som mu napísal mail, a to dokonca niekoľko verzíí, vždy mi vzápätí odpísal a dal užitočné pripomienky. Neskôr sme všetci mali možnosť verejne prezentovať svoje projekty a získať spätnú väzbu.

Nemôžem vynechať ani možnosť pracovať na dobrovoľných projektoch poskytovaných prostredníctvom nášho ateliérového vedúceho a ďalších vedúcich oddelení v rámci Goldsmiths University. Práca na miestach, ako je Tate Modern, BBC či Royal Opera bola neskutočne obohacujúca a dala mi množstvo príležitostí rozvíjať svoje zručnosti naprieč rôznymi platformami. To čo som tu získal, nie sú len praktické zručnosti, ale stretol som sa tiež so zaujímavými ľuďmi a rozšíril si svoje portfólio. Pripomínam, že tento odbor je hlavne prakticky zameraný. Počas celého roka sme absolvovali tri filmové cvičenia, z toho dve tímovky a jedno individuálne cvičenie, plus koncoročný film. Okrem toho, ako som už spomenul, zúčastnil som sa asi na šiestich filmových projektoch so spoluúčasťou našej školy, ktoré boli verejne prezentované či už v televízii alebo online na internete.

Jedným z najpozitívnejších aspektov tohto štúdia je veľká kultúrna, národná a profesijná rozmanitosť poslucháčov. Mal som spolužiakov zo všetkých kontinentov sveta a keďže podmienkou prijatia nie je čisto filmová minulosť, bola to zmes rôznych ľudí s rôznymi schopnosťami a prístupmi. Interakcie, diskusia a spolupráca pri tvorbe školských projektov od ľudí z rôznych prostredí, či už maliarov, dizajnérov alebo fotografov od prvého cvičenia až po záverečný filmový projekt prispela nielen k môjmu profesijnému rozvoju, ale obohatila ma aj na ľudskej úrovni.

Svoje štúdium na univerzite Goldsmiths som si naozaj užil. Naučil som sa veľa nových vecí, spoznal skvelých priateľov a čo je najdôležitejšie, dostal som možnosť byť kreatívny a naozaj mať pocit, že táto kreativita je podporovaná zo všetkých strán.

MIKO ANGELOV

FILM - NOČNÁ MORA

„Všetci máme v sebe trpaslíka.“

WERNER HERZOG

Článok uverejňujeme pri príležitosti 70. narodenia Wernera Herzoga (5. septembra).

Herzogovi *Aj trpaslíci začínali malí* sa nakrúcali zhruba 5 týždňov na jednom z Kanárskych ostrovov, Lanzarote. Film vznikol prakticky zároveň s *Fata Morgana* a *Lietajúcimi doktormi z východnej Afriky*. Režisér hovorí, že ich nedokáže oddeliť, akoby z jeho pohľadu išlo o jeden film.¹ Reč však bude práve o *Trpaslíkoch*.

Do popredia vystupujú mnohé motívy charakteristické pre Herzogovu tvorbu ako celok, tematické i štylistické. V prvom rade, nemožno tu hovoriť o dráme, o kľudnom príbehu s jasne definovateľným začiatkom, zápletkou a rozuzlením. Skôr sa žiada uvažovať v hraniciach vymedzených pojmom *obraz*, nie metafora, ale *obraz*. Obraz čoho? Vzbury proti pravidlám konvenčnej (našej) spoločnosti, šialenstva, (doslova) bludného kruhu. Herzog sám, rozprávajúc o filme, hľadá paralely zdrojov svojej znepokojivej vízie vo výtvarnom umení: „*Volajako som mal ten pocit, že ak sa Goya a Hieronymus Bosch odvážili spraviť tie svoje najchmúrnejšie veci, prečo by som neurobil to isté aj ja?*“²

Ako je hádam zjrejmé, protagonistami filmu sú trpaslíci. Treba mať na pamäti, že podľa filmu nie oni sa vymykajú proporciám, ale svet okolo nich, náš svet, ten, ktorý obývame a poznáme. Film implikuje hravosť, prevrátenie naruby. Kamera Thomasa Maucha sa všemožne usiluje dosahovať ich uhol pohľadu, teda stav, keď ich nevidíme z nadhľadu, z „normálnej“ perspektívy, ale okolité prostredie vidíme z ich línie/úrovne pohľadu. Za daných okolností sa aj otvorenie dverí stáva namáhavým úkonom, keďže kľučka je prekliato vysoko.

Trpaslíci sa vzbúria proti jestvujúcemu poriadku. Ich rebelia graduje, zdá sa, že nepozná hranicu, kde by sa zastavila. Pripomeňme kontext, do ktorého sa film vpisoval v rokoch 1968 – 1969, keď vznikali. Západoeurópska a severoamerická kultúra a spoločnosť sa otriasali v základoch. (Pred)revolučné kvasenie bolo cítiť všade vo vzduchu. Nemáme však dôvod neveriť Herzogovi, keď hovorí, že nesúhlasil s dobovými spoločenskými a politickými náladami. Kvôli svojmu postoju ho však často napádali: „*Kvôli Trpaslíkom ma v podstate obvinili z toho, že sa svetovej revolúcii skôr vysmievam, než ju podporujem. Ale vlastne aspoň v tomto mali zrejme pravdu. (...) Vedel som, že revolúcia neuspeje, lebo vychádzala z nesprávnej analýzy toho, čo sa v skutočnosti dialo, a tak som sa jej nezúčastnil. Nikdy som nebol zástancom používania filmu pre politické účely a tento postoj ma oddeľoval od väčšiny ostatných filmárov.*“³ Poznajúc tieto premisy začíname vari lepšie chápať Herzogovo videnie revolúcie, ktorá, ako hovorí Brad Prager, „...od samého počiatku nemohla skončiť inak, ako neúspechom.“⁴

Film osciluje medzi ponurosťou a mimoriadne čiernym humorom. Ide skutočne o akúsi nočnú moru: konanie postáv sa od scény k scéne, neskôr priam až od záberu k záberu čoraz viac vymyká akýmkoľvek normám. Sledujeme pohyb k šialenstvu, stratu vnútorných aj vonkajších zábran. V tomto svete však neexistuje inštitúcia, ktorá by obnovila poriadok a nastolila pôvodný stav vecí. Nejde o to, že by revolúcia požierala vlastné deti, skôr o to, že uviazla v bode, kde sa môže len krútiť dokola, bez toho, aby bolo možné akýmkoľvek spôsobom preraziť tento bludný kruh, podobne ako auto bez šoféra na námestí.⁵

Aj trpaslíci začínali malí, zostávajú viac než 40 rokov od svojho vzniku v tieni iných Herzogových filmov. Ide o mimoriadne temné, bizarné a divoké dielo, ktoré sa však kdesi v hĺbke dotýka pravdy o človeku. Dajme na záver ešte raz slovo Herzogovi, ktorý to zhrnul: „*Všetci máme v sebe trpaslíka. Akoby existovala nejaká esencia alebo koncentrovaná forma každého z nás, ktorá sa dobýja na povrch, a ktorá je zároveň dokonale vyformovanou reprezentáciou toho, kým sme. Pripomína to smiech, ktorý počujeme v závere filmu. Je to smiech per se; viac sa už smiať ani nedá. Pre niektorých je to úplne reálna nočná mora: zobudia sa v noci a vedia, že hlboko vo svojom vnútri sú vlastne len trpaslíkmi.*“⁶

Autor ďakuje za rady pri preklade Zuzane Dudášovej.

MM

- 1 V komentári na DVD filmu vydanom spoločnosťou Anchor Bay.
- 2 Paul Cronin, (ed.), *Herzog on Herzog*. London : Faber and Faber, 2002, s. 55.
- 3 Cronin, ref. 2, s. 55 – 56.
- 4 Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London : Wallflower Press, 2007, s. 60.
- 5 Ide o jeden z kľúčových obrazov filmu, ktorý Herzog neskôr znovu použije vo veľkolepom finále *Stroszeka*.
- 6 Cronin, ref. 2, s. 57.

Noirové variácie

V roku 2011 sa organizátori medzinárodného filmového festivalu Cinematik podujali obohatiť programovú sekciu venovanú francúzskemu režisérovi Jacquesovi Audiardovi o zbierku textov venovaných jeho filmom. Vydali zošitok s jednoduchým názvom *Filmy Jacquesa Audiarda*. Bola to prvá publikácia v rámci festivalovej edície Cinematik. Útla brožúrka, pripomínajúca viac než knižnú publikáciu zborníky vzdelávacích seminárov a prehliadok, akými sú 4 živly alebo Projekt roo, zahŕňala pôvodné texty slovenských a českých autorov – súčasných i bývalých študentov či pedagógov filmových a audiovizuálnych štúdií v Bratislave, Prahe či Olomouci.

Rok sa stretol s rokom a v edícii Cinematik vyšla druhá publikácia, s čitateľsky pritažlivým názvom *Poetika zločinu* a so spresňujúcim podnázvom *Francúzsky film noir*. Druhá kniha edície je ambicióznejšia (formátom i hrúbkou tentoraz pripomína skôr publikácie z edície Camera Obscura Slovenského filmového ústavu), tematicky rozsiahlejšia (venuje sa francúzskej podobe filmu noir) a ponúka širokú paletu textov, štýlov a napokon i autorov. Kompozične je (nenápadne, vynechaním jedného riadku v obsahu) rozdelená na dve časti: na úvod zborníka sú zaradené štyri viac-menej prehľadové štúdiá a články o špecifikách francúzskeho filmu noir; zvyšných štrnásť textov sa sústreďuje skôr na čiastkové otázky, fenomény, osobnosti či na konkrétne filmy.

Úvodná štúdiá Ginette Vincendeau „Francúzsky film noir“ ponúka vyčerpávajúci prehľad vývoja tohto žánru, kde sa poetický realizmus javí ako chýbajúci článok medzi filmami nemeckého expresionizmu resp. Kammerspielu a vrcholnými hollywoodskými filmami noir, ktorými sa následne inšpirovali povojnové francúzske noirovky. Vincendeau nezabúda ani na líniu sociálneho filmu noir, či iné špecifiká francúzskej podoby „noiru“, sleduje jeho inšpirácie, variácie v podobe cinefilských odkazov u režisierov francúzskej novej vlny, a celkovo ho zakotvuje v čase a priestore, ktoré mu dali vzniknúť.

Popri tejto takmer 40-stranovej štúdiu zvyšné tri články, žiaľ, pôsobia trochu rozriedene, hoci každý z nich zdôrazňuje iné aspekty filmu noir a inak sa k nemu stavia. Prakticky všetci traja autori (Briana Čechová, Roman Jurčák, Michal Hain) opakujú informácie, obsiahnuté už v štúdiu G. Vincendeauovej, čo je zrejme spôsobené tým, že boli napísané skôr, než sa podarilo získať prekladateľské práva na Vincendeauovej text. Asi najvypuklejšie je to v článku Briany Čehovej, keďže na oveľa menšej ploche sleduje prakticky rovnaký cieľ ako Vincendeau, a najmenej v Hainovom, ktorý sa sústreďuje predovšetkým na reflexiu žánru v textoch francúzskych autorov napísaných v 40. a 50. rokoch a prináša cenné a veľmi presné zhrnutie, spätne sprehľadňujúce aj informáciami nasýtený text G. Vincendeauovej.

Štrnásť textov druhej časti zborníka má výhodu v tom, že ich možno považovať za prípadové, a nie prehľadové štúdiá, prípadne za autorské štylistické cvičenia, v ktorých autori na dostatočnej ploche (v priemere majú texty okolo 10 strán) prezentujú svoj spôsob myslenia a písania o filme.

Niektoré texty sa svorne venujú jednému filmu a stávajú sa tak jeden druhému dvojnímkami,

textami-blížencami, častejšie dvojvaječnými než jednovaječnými, prípadne dvojportrétnymi využívajúcimi rôzne postupy či techniky. Dvojice monotematických textov sú radené zväčša za sebou (Miroslav Marcelli a Katarína Mišková vo veľmi sústredených textoch o filme *Výťah na popravisko*; Tomáš Hudák a Juraj Mojžiš o filme *Druhý dych* v kontexte ďalších noirových filmov), no častejšie sa reflexia jedného filmu objavuje prerývane vo viacerých textoch, ktorých témy sú rozdielne. Emblematickými filmami sú najmä *Nesiahajte na prachy* Jacquesa Beckera, *Ruvačka medzi mužmi* Julesa Dassina či *Osudový kruh* Jeana-Pierra Melvilla, ale aj Truffautov druhý celovečerný film *Strielajte na pianistu!* Václav Kofroň sa formou takmer pastiša vzťahuje k literárnemu a filmovému času v *Nesiahajte na prachy*, Jana Běbarová usúvzťažňuje *Ruvačku medzi mužmi* s podobnými americkými snímkami, Roland-François Lack skúma prvé dva spomenuté filmy z hľadiska topografie autentického a štúdiového Paríža, Juraj Oniščenko na tieto filmy nazerá najskôr cez platónske poňatie spravodlivosti, potom cez motív presunu, synchronizácie a znehybnenia, aby napokon ustrnul v pohľade na a za zrkadlo, Jan Křipač zase uvažuje o noirovosti Truffautovho *Strielajte na pianistu!* a vťahuje tak čitateľa do kontextu noirovo vysvietenej francúzskej novej vlny, v čom sa k nemu pridáva aj Peter Michalovič so staccatovitým opisom Godardových filmov *Na konci s dychom* a *Bláznivý Petříček* a čiastočne aj J. Mojžiš s interpretáciou Godardovho *Alphavillu*. Popri reflexii emblematických filmov sa objavujú aj dve profilové reflexie, prvá venovaná Jeanovi-Pierrovi Melvilovi v podaní Kristíny Aschenbrennerovej, druhá – trochu nečakane – Bertrandovi Tavernierovi a jeho „noirovým“ náladám, inklináciám a inšpiráciám od Zdeňka Hudca. Knihu uzatvára úvaha Rastislava Steranka o filmovej adaptácii knihy *A Hell of a Woman* Jima Thompsona, ktorú pod názvom *Čierna séria* v roku 1979 nakrútil Alain Corneau. Zborník sa tak vracia k jednému z dvoch koreňov pojmu film noir, odvodeného od názvu knižnej edície vydavateľstva Gallimard, Série noire.

Texty v zborníku *Poetika zločinu* sú tematicky i kompozične veľmi rôznorodé, hoci pracujú s obmedzeným počtom filmov a niekedy aj referencií a často sú v nich jednotlivé informácie zdvojujú ba dokonca strojujú. Niektoré texty uprednostňujú strohý opis, konštatovanie, iné sa zavjávajú do nití myšlienok, odkazov a analógií, prípadne ich pred čitateľom rozprestrú ako pávi chvost. Niektorým chýba záver, finálna bodka. Ďalšie opúšťajú pôvodný motív, hýbnú myšlienku, a ponáhľajú sa k novým objavom. Iné sa na ploche desiatich strán pokúsia vyriešiť (filmový) svet. Ďalšie sa naopak sústreďujú na jeden aspekt filmu, javu a systémom *pars pro toto* charakterizujú niečo všeobecné. Všetky sú však podnetné. *Poetika zločinu* sa tak stáva velavravným svedectvom o stave filmovej reflexie v slovensko-českom kontexte a zároveň predstavuje čitateľsky zaujímavé variácie pre čiernu (rozumej noirovú) strunu.

MÁRIA FERENČUHOVÁ





Neviditeľní, r. S. Lifshitz, zdroj: FFI + Doc & Film International

Filmový festival inakosti

Pred pätnástimi rokmi, v introvertných adolescentných rokoch, ma všetky gejské festivaly a pride náramne iritovali. Prečo sa sami vystrkujú, keď jediné, po čom túžia, je zapadnúť? Prečo zdôrazňujú, že sú teplí, keď byť teplým vlastne nie je podstatné? Prečo mi to robia?



FFI súťaž s Kinečkom

Ako sa volá gejský dokument, ktorý premietne tento rok MFF Bratislava a spomína sa v článku Kinečka? Ak poznáte odpoveď, počas FFI pristúpte aj s Kinečkom k pokladni, odpovedzte na otázku a dostanete zdarma vstupenku na jeden film FFI podľa vlastného výberu (do naplnenia kapacity kinosály).

Hm. Kto by si vtedy pomyslel, že dnes budem s priateľmi jedno takéto „segregačné“ podujatie organizovať. Medzi nedobrovoľne neviditeľnými a príjemne neviditeľnými je totiž rozdiel. Medzi homosexuálnym radšejneobjatím na verejnosti a homosexuálnym objatím, nad ktorým sa nikto nepozastavuje, pretože sa mu nezdá čudné, je priepastný rozdiel, ktorý sa rozlieha v priestore medzi diskrimináciou a slobodou. A tak paradoxne a úplne logicky verím, že opakovaným kultivovaným upozorňovaním na svoju prítomnosť, zviditeľňovaním, sa dospeje raz k príjemnej neviditeľnosti.

Filmový festival inakosti sa v Bratislave koná od roku 2007. Nadväzuje a obnovuje tradíciu gejského festivalu na Slovensku z druhej polovice 90. rokov a začiatku tohto storočia. Snaží sa premietat filmy, ktoré by mohli ulahodiť zmyslom a umu LGBTI menšiny. Ale nielen jej. FFI je festival pre LGBTI ľudí, ich rodiny, deti, priateľov, budúcich priateľov... kohokoľvek, kto má chuť, potrebu či nebudaj odvahu vstúpiť do kinosály. A napokon, vždy sa dá nájsť výhovorka... Nepremietame len filmy o buzerantoch, ale aj filmy z veľavážených festivalov, akými sú Cannes, Berlinale, Sundance, Karlovy Vary. A to je dobrá zámienka, prečo prísť.

Tohtoročný Filmový festival inakosti má v programe viac než tridsať filmov usporiadaných v prsto pomenovaných sekciách: Nové storočie, Zlatý fond, Teplé Slovensko, Iné videnie + jedna „voľná zóna“. V tom sa veľmi podobá predchádzajúcim ročníkom. Novinkou je výraznejšie zastúpenie transgender tém vo všetkých sekciách (čo je prirodzenou reakciou na súčasné tematické posuny na medzinárodnej LGBTI scéne) a siahnutie po niekoľkých tituloch, ktoré možno nie sú prvoplánovo gejské, sú však špecifické queerským kontextom, v ktorom vznikali (*Démoni*, r. Róbert Šveda, portugalské krátke filmy), prípadne queerským čítaním, ktoré podnecujú podryvaním vžitých heteronormatívov (*Tigre v meste*, r. Juraj Krasnohorský, *Mladá a divoká/Young & Wild*, r. Joven & Alocada). A samozrejme, tohtoročný festival je predovšetkým špecifický svojou voľnou programovou sekciou nazvanou Queer Age, ktorá približuje spomínanie a súčasné žitie LGBTI seniorov.

—
ZITA HOSZUOVÁ

FFI 2012 V KOCKE

Premietania: 25. – 28. 10. Kino Lumière (K1, K2)
Premietanie a muzika: 27. 10. Noc FFI v KC Dunaj od 19:30

Prezentácia knihy: 27. 10. KC Dunaj od 18:00
Od žaláre k oltáři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti Za osobnej účasti historika Jana Seidla.

Workshopy: 27. a 28. 10. od 15:00
Všetko, čo ste nechceli vedieť o sexe, ale môže sa vám zísť

Ostatné info na: www.ffi.sk

ODPORÚČAME

Nové storočie

Cestou v dunách Severného mora | Nordsee, Texas
Bavo Defurne, Belgicko, 2011

Koniec 60. rokov v zapadákovom flámskom pobreží. Dospievajúci Pim, uzavretý do sveta

fantázie, trávi dlhé dni kreslením. Žije sám s matkou a nemá veľa kamarátov. Bývalá kráľovná krásy neúspešne hľadá náhradu za manžela, ktorý ju opustil. Matkini príležitosti milenci sú však objektom aj Pimovho záujmu, rovnako ako jej garderóba. Keď sa do susedstva prisťahuje o pár rokov starší Gino, pomalé dni naberú rýchly spád. Civilnou adaptáciou románu *Andrého Sollieho* o sebauvedomovaní, citovom vzplanutí a jemne vyjadrenej túžbe bez páťosu a kliše, zato vo výtvarne spracovanej podobe, režisér nadväzuje na svoje úspešné krátke filmy. (Jožko Greč)

Nové storočie

Neodchádzaj | Keep the Lights On
Ira Sachs, USA, 2012

Keď sa dokumentarista Erik zoznámia s uzavretým a citovo nestálym právnikom Paulom, zdá sa, že ostane len pri sexe na jednu noc. Čoskoro sa s ním však stretávame v spoločnom byte, v ktorom sa medzi jednotlivými chvíľkami nehy snažia nájsť stabilitu a spoločné šťastie. Ani jeden z nich sa nemieni vzdať, aj keď ich vzájomný vzťah extrémne vyčerpáva. Film získal cenu Teddy na Berlinale 2012.

Nové storočie

Pomery | Circumstance
Maryam Keshavarz, USA, 2011

Debut Maryam Keshavarzovej zobrazuje zakázanú lásku medzi dvomi dospievajúcimi dievčatami v súčasnom Iráne. Atafeh pochádza z vplyvnej umeleckej rodiny, Šírínini rodičia boli disidenti. Spolu objavujú undergroundovú scénu roztriešteného Teheránu a snívajú o lepšom živote v uvoľnenejšom Dubaji. Jedného dňa sa však domov vracia Atafehin brat, z ktorého sa počas odvykacej kúry stal náboženský fanatik, a do Šírín sa zamiluje... Silný príbeh o prvej láske, sexualite a neuhastiteľnej túžbe po slobode v krajine ovládanej prísnyimi islamskými mravnými zákonmi získal cenu divákov na festivale Sundance 2011.

Queer Age

Teraz som žena | I Am a Woman Now
Michiel Van Erp, Holandsko, 2011

Na konci 50. rokov vykonával francúzsky gynekológ Georges Burou v Casablance prevratné operácie na zmenu pohlavia. Nikto sa nič nepýtal, nikto nevypracúval psychologické hodnotenia a tí, čo mali dosť odvahy a peňazí, uňho nachádzali nový život a identitu. V tomto prenikavom a inteligentnom dokumente sleduje režisér Michiel van Erp niekoľko transsexuálov prvej generácie, ktorých doktor Burou operoval. Prinieslo im vtedajšie rozhodnutie očakávané uspokojenie? Ako naň reagovalo okolie? Aké to je byť transsexuálnym seniorom?

Iné videnie

Turning featuring Antony & the Johnsons
Charles Atlas, Dánsko, USA, 2012

Dokumentárny film približuje spoluprácu hudobníka Antonyho Hegartyho a audiovizuálneho umelca Charlesa Atlasa, ktorí v roku 2006 spoločne realizovali v Európe koncertné predstavenie pod názvom *Turning*. Film diváka vtahuje na neznáme a exotické teritórium zhluku

nevinnosti, túžby, androgýnie, premien, aby sprostredkoval vnútornú bohatosť, krásu i boľesť násrodovosti. Extaticky melancholická hudba skupiny Antony & the Johnsons v kombinácii s Atlasovou vizualitou a osobnými spovedami trinástich účastníčok vystúpenia označili francúzske médiá za „transgender manifesto“.

„Neviditeľnosť staroby je veľmi nezdravý jav“

Kľúčovým dielom sekcie Queer Age – LGBTI seniori je dokument *Neviditeľní/Les invisibles* významného francúzskeho režiséra Sébastiena Lifshitzu (na FFI 2009 sme premietali jeho lyrický coming out film *Presque rien*). Prinášame rozhovor s režisérom, ktorý nám poskytla spoločnosť Doc & Film International.

DFI: Povedzte nám niečo o pôvode a vývoji tohto projektu.

SL: Nápady prichádzali z viacerých strán, napríklad z fotiek. Už roky zbieram amatérske fotky a raz som naďabil na fotoalbum dvoch starších žien. Bol veľmi „buržoázny“, zachovával si punc starého Francúzska, ale niečo mi hovorilo, že sú to fotky lesbického páru. Ten album som kúpil a preskúmal a ukázalo sa, že mám pravdu. Potom sa mi začali dostávať do rúk ďalšie fotky otvorene homosexuálnych mužov a žien z rôznych období. Najviac ma prekvapila sloboda, s akou títo ľudia vyjadrovali svoje túžby v čase, keď bola spoločnosť oveľa netolerantnejšia. Začalo ma zaujímať, či títo homosexuáli neboli vlastne šťastnejší, než si myslíme. Chcel som preskúmať posledných 60 rokov, porozprávať sa s homosexuálmi, ktorí sa narodili v medzivýnovom období, a spýtať sa ich, aký mali život. Potom mi napadla iná myšlienka. Nechcel som sa vo filme sústrediť len na minulosť, práve naopak. Chcel som sa pozrieť aj na život dnešných starších homosexuálov a nafilmovať ich v súčasnosti, aby som zistil, aké je pre homosexuálov starších ako 70 rokov milovať a zostarnúť.

DFI: A čo obsadenie filmu? Ako ste hľadali potenciálne subjekty? Aké ste mali kritériá, na základe ktorých ste prijímali konečné rozhodnutia? Bolo to náročné? Koľko času ste venovali prípravnému nakrúcaniu a nakrúcaniu s vybratými subjektmi?

SL: Dva roky som hľadal mužov a ženy nad 70 rokov, ktorí by boli ochotní hovoriť o svojom živote pred kamerou. Chcel som obyčajných ľudí z rôznych sociálnych prostredí a regiónov, aby bol film čo najpestrejší. Najdôležitejšie bolo nájsť ľudí, ktorí vedia pútavo rozprávať, vytvoriť „naratívny monológ“. Počas prípravy som spoznal množstvo zaujímavých ľudí. Film predstavuje len časť toho, čo som zistil. Musel som skracovať, inak by mal šesť hodín.

DFI: Na ktoré obdobie života sa mali pri rozprávaní sústrediť spovedané subjekty a prečo?

SL: Chcel som vysledovať vývoj francúzskej spoločnosti od povojnového obdobia po súčasnosť z pohľadu života homosexuálov. Menšiny vždy prinášajú zaujímavý uhol pohľadu, ktorým sa dajú merať hodnoty určitej éry. To, či sú akceptovaní alebo odmietaní, veľa vypovedá o morálke a miere tolerancie v celkovej populácii. Títo ľudia nám hovoria, aké bolo byť iným, a pripomínajú prekážky, ktoré museli prekonať, aby dokázali zlepšiť svoje vnímanie kolektívnym vedomím spoločnosti. Hnutie za práva gejov a hnutie za práva žien urobili pre vývoj spoločnosti nesmierne veľa. Všetci by sme im mali byť vďační. Vzhľadom na svoj vek boli účastníci filmu v 60. a 70. rokoch veľmi aktívni, niektorí dokonca až militantne.

DFI: Vo francúzštine sa film volá *Les invisibles*

(Neviditeľní). Na čo má tento názov poukazyvať?

SL: O starých ľuďoch sa médiá nezaujímajú a o starých homosexuáloch to platí dvojnásobne. Homosexuálna tlač sa takmer výlučne sústreďuje na tridsiatnikov, ako keby sme už potom patrili do starého železa. Ale keď všetci starujeme. Neviditeľnosť staroby je podľa mňa veľmi nezdravý jav, pretože tým sa v nás len posilňuje strach zo smrti a starnutia. Starnúci homosexuáli túto skutočnosť podľa všetkého prijímajú a prestávajú spoločensky žiť. Slovo „neviditeľní“ považujem preto za charakteristickú týchto ľudí za mimoriadne vhodné.

DFI: Aj keď sú „neviditeľní“, boli súčasťou dôležitého spoločenského boja.

SL: Väčšina subjektov vo filme žila svoj život obyčajne, nezapájala sa do žiadneho spoločenského boja ani politického hnutia. Im nešlo o nastolovanie požiadaviek. Mnoho z nich dlho čakalo, kým sa priznali, že sú homosexuáli. Často museli v živote improvizovať. Veľká väčšina sa musela vedieť čo najlepšie prispôbiť rôznym situáciám v rodine, v práci a s priateľmi. Utajovanie a diskretnosť boli bežné.

Zaujímavé je však aj zistenie, že v najrôznejších sociálnych prostrediach bola pomerne dobrá tolerancia, a to napriek tomu, že skupiny požadujúce dekriminalizáciu homosexuality, rovnaké práva a pod. sa vytvorili až po revolučných udalostiach v máji 1968, ktoré zachvátili Paríž a následne aj celé Francúzsko.

DFI: Ako tento film vzdáva poctu týmto mužom a ženám a za čo im majú byť vďační dnešní mladí ľudia?

SL: Ja som sa snažil vyhnúť typickému zobrazovaniu homosexuálov ako obetí. Cítil som, že v skutočnosti to nebolo také čiernebiele. Isteže, stávali sa aj hrozné veci a stále sa stávajú, ja som však bol prekvapený, že mnohým homosexuálom sa vtedy podarilo usporiadať život tak, aby mohli bez väčších prekážok žiť spolu aj sexuálne. Stretol som napríklad množstvo párov, ktoré spolu otvorene žijú už viac než 30 či 50 rokov. Film vzdáva hold všetkým tým, ktorí svojou otvorenosťou vyladili cestu dnešnej slobode. Nesmieme zabúdať ani na politické boje. V zálohe vždy čakajú reakčné postoje. Nič nesmieme považovať za vyhraté. Všetko je krehké, netolerancia môže znovu zvíťaziť. Okrem homosexuality film poukazuje aj na význam boja a silu slobodného myslenia. Všetko je možné, aj v osemdesiatke.

DFI: Aký prístup ste zvolili k nakrúcaniu rozhovorov a výberu lokalít?

SL: Chcel som nakrúcať u nich doma, aby sa divákovi prihovárali aj miesta a veci. Veľkú úlohu zohrávala aj príroda, vo filme symbolizuje určité naplnenie. Krásna krajina a interiéry vytvárajú kontrast s niektorými kliše o homosexuáloch, ktorí žijú na vidieku, s predstavou o ich izolovanosti, skrytosti, smútku. Zistil som, že homosexualita na vidieku je celkom častá. Akurát ju tak nevidno, to je celé. Keď som tých ľudí počúval, mal som pocit, že čítam román, a to som sa snažil pretaviť do filmu pomocou hudby a širokouhlých záberov. Zámerne som v tomto dokumentárnom projekte použil hrané prvky, aby som ukázal konkrétny uhol pohľadu a dosiahol čo najväčšiu expresivitu. Krása záberov vytvára odstup od žurnalistickej stránky filmu a privádza nás, aspoň dúfam, bližšie k filmu.

—
PREKLAD: MONIKA KRAJČIOVÁ



Peter Bebjak, foto: TK

V teplom nebi nemajú ženy čo robiť

Počiatočný zámer konfrontovať troch symptomatických predstaviteľov slovenského queerskeho filmu stroskotal na neúspešnom pátraní po Vladovi Adáskovi. Takže sa dve heterácke filmové vedkyne rozhodli pustiť do herca a režiséra Petra Bebjaka (*Darkroom*, *Voices*, *Marhuľový ostrov*, *Zlo*) a režiséra Roberta Švedu (*Démoni*, *Anjeli*), podpísanými pod viacerými divácky úspešnými televíznymi seriálmi produkčnej spoločnosti D. N. A.: *Najväčšie kriminálne prípady Slovenska*, *Mesto tieňov*, *Kriminálka Anděl*, *Odsúdené*, *Dr. Ludsky*, *Nevinní*...

EF: Začnime vaším študentským obdobím. Robo, experimentálne ladeným filmom *Sen predstava fantázia Bendy Kristovej* (2000) si naznačil cestu, ktorou pôjdeš: cestou zvnútorňovania, *intimissima* – či už cez ženské, mužské postavy alebo partnerské vzťahy. Teda opak Adáskovho excentrického *campy štýlu*.

RŠ: V škole mi konzultujúci pedagóg Trančík hovoril, že som Antonioni, lebo ignorujem sociálne témy a zaujímajú ma zadumané chodiace postavy. Taká bola *Benda Kristová*, ktorú Trančík skomentoval tak, že kým v Žiline skinhíd zabil cigánku, ja si nakrúcam o žene, ktorá v kostýme behá po poli... Vyrastal som na Tarkovskom, Jarmanovi a podobných režiséroch, u ktorých bolo zvnútorňovanie prítomné. Tarkovskij sa v *Zrkadle* dokázal dostať do postavy svojej matky aj otca; Jarman vo filme *Garden* pretavil autobiografický motív do postavy Krista. Do školy som prišiel s tým, že chcem robiť takéto filmy, nikdy ma nezaujímali filmy, ktoré by neboli mojím osobným vyjadrením. A môj pedagóg Párnický to akceptoval.

EF: Peter, príbeh absolventského filmu *Štefan* (1999) je založený na fascinácii mužskou krásou a mladosťou, identita mladého utopenca je „tekutá“, premenlivá, vrstvená. Tá fascinácia neskôr prejde do krátkeho tanečného filmu *Darkroom* (2007), ale aj do postavy Michala v *Anjeloch*, uhrnutého mladíkom, ktorého identitu Michal istým spôsobom vytvára. Aká bola cesta od Štefana k Michalovi?

PB: (smiech) Aká genéza... Áno, fascinácia človekom, mladým telom... Pri *Štefanovi* to bola náhoda, že vôbec vznikol. Išli sme robiť úplne iný film, ale keďže nám zahaprovala produkcia, nemali sme dostatok hercov. Začali sme s Katou Šulajovou a Martinom Kederom vytvárať *Štefana* – je podľa Márqueza – a s Janom Štrbákom sme ho potom dokončili. Pri *Darkroome* išlo o vytvorenie tanečného filmu, príbehu o ľuďoch, ktorí sa niekde motkajú, v nejakom strede svojho sveta, myslia si, že tam všetko prežijú, ale nie je to tak. Postava Michala je zasa niečo iné, lebo sa deje z pozície herca. Nevie, či Robo taval nejaké moje predstavy a môj ideál...

RŠ: ...bolo jasné, že to iba ty jediný môžeš hrať a nikto iný.

PB: Bud' je to podvedomý proces, ktorý funguje v rámci tvorby, a tým vychádza z vkusu, skúseností alebo odporovaných vecí, aké človek prijíma do seba, ale nejde o vedomú kalkuláciu. Každý projekt je troška iný, vytváraný za iných okolností a skúseností.

EF: *Darkroom* mi pripomenul *Zraneného muža* od Patricea Chéreaua – zákutia verejných toaliet, telesnosť, zmocňovanie sa tiel. *Darkroom* je zadný trakt gejských klubov s labyrintom chodieb. Ako vznikol? Prečo?

PB: Keď sme začali s Ďurom Korcom uvažovať o tanečnom filme, chceli sme vytvoriť film, ktorý bude postavený na dráždivosti – cez zažitú skúsenosti, odporované veci, pretlmočenie gejskej témy, cez to elementárne, fyzické, čo nás priťahuje v temných priestoroch, prečo tam ľudia chodia, prečo sa tam stretávajú. A do toho umiestniť metaforické prvky.

EF: *S Anjeli, Démoni*, Adáskom, ale aj niektorými 'kraťasmi' z VŠMU, sa v našom filme objavuje línia, ktorá prichádza s Erotom ako platónskou „pravou“ homoerotickou láskou. Filip z *Anjelov* je *daimón* – posol medzi realitou a vedením, posol medzi fyzickým bytím a svetom absolútnej krásy.

RŠ: Platón bol prvý filozof, ktorého som čítal. *Symposion* je obľúbené dielo, najmarkantnejšie prítomné v *Anjeloch*. Tí sú podobný prípad ako *Štefan*: to, čo bolo vymyslené, sme museli po príchode na lokáciu prerábať. Zimný príbeh na letný, pričom mnohé odkazy v zimnom príbehu vychádzali z amerických gejských, napr. Albeeho a jeho *Kto sa bojí Virginie Woolfovej?* Mnohé veci, s ktorými sme pracovali, mali mať éterickejší

charakter – akoby z iného sveta. O drámu nešlo, tá bola potlačovaná.

EF: Filip je v takom medzibytí – na hojdačke, v sieti, medzi zemou a nebom.

RŠ: Áno, je tam veľa citácií. Podobne ako *Démoni*, aj *Anjeli* fungujú intertextuálne. Filip je anjel smrti, podobný ako v Albeeho hre *Pieskovisko*, kde po celý čas cvičí na pláži mladík, na ktorého sa pozerá stará umierajúca žena. On je vlastne jej anjelom smrti, ktorý si tam po ňu prišiel. Dá sa povedať, že *Anjeli* boli venovaní tej sfére dramatickej gejskej tvorby, kde je smrť prítomná zvláštnym spôsobom. Tennessee Williams má vo svojich hrách aj poviedkach často tematizovanú rakovinu. V živote homosexuálov je totiž smrteľnosť iná – jediné, čo po nich zostáva je dielo, nie deti.

EF: V *Anjeloch* ti postupne zmizli tie dve ženské postavy, ošetrovatelka a gravidná manželka.

RŠ: To je ich údel. V teplom nebi nemajú čo robiť. (smiech)

EF: Keď v roku 2000 vznikol film *Hana a jej bratia*, akoby u nás neexistovali nástroje na pomenovanie, špecifikovanie toho „divného“. Filmové kritiky nepísali o kríze identity, všimli si iba vyšinitosť, čudáctvo. Ešte k nám iba dobiehali trendy ako *gender studies*, *queer studies*. Je dnes iná situácia?

RŠ: Nie. Odvtedy sa nezmenili nastavenia slovenskej spoločnosti. Máme tri celovečerné filmy, v ďalších sa vo vedľajších motívoch homosexualita buď parodovala, bagatelizovala alebo idealizovala. Bol som prekvapený zo zamietavých postojov na gejský film v rámci môjho seminára na VŠMU. Takmer všetci napísali, že je ako žánr zbytočný a nikoho nezaujíma. To sa stalo na vysokoškolskej pôde, kde by sa mal akceptovať akýkoľvek žánr. Aké reakcie môžeš potom očakávať od bežného diváka?

EF: Myslíte si, že môžeme už hovoriť o slovenskej queerskej kinematografii? Na rozdiel od západoeurópskej tradície vinicej sa od Angera, Jarmana či Fassbindera, nemáme na koho nadväzovať.

PB: Podľa mňa je to stále rovnaké. To sú iba lastovičky, ktoré sa objavujú raz za dlhý čas. Nevzniká nijaká kontinuita, žiaden z existujúcich filmov nespôsobil medzi ľuďmi revolúciu, nedostal sa do širšieho povedomia, aby sa verejne riešil. Ostane v povedomí iba malej komunity – filmárov alebo gejev.

RŠ: Lenže na ktorý slovenský film sa chodí? Ani teplé *Lóve* by nemalo takú návštevnosť, ak by tam Nemtuda objímal Gogála namiesto Svarinskej. Pri *Démonoch* som propagáciu nemal, takže naň ľudia nechodili. Ale vezmi si *Anjelov* ako gejský film – odrazu prídu reakcie, že ktosi sa bojí ísť do kina.

PB: Na vidieku sú ľudia pod drobnohľadom a majú strach. Ak pôjdu na také čosi do kina, budú definovaní ako homosexuáli. Ide teda o spoločenskú záležitosť. Pokiaľ tu bude existovať strach byť homosexuálom, spoločnosť to nemôže ani prijať. Ak sa budú spoločenské a politické špičky vyjadrovať, tak ako sa vyjadrujú, čo môžeš očakávať od tých, ktorí ich volia?

EF: U nás platí, že ak sa výtvarník alebo filmár profiluje tvorbou istého zamerania, hrozí mu nálepka – gejský, lesbická... Heterosexualitu nikdy nik neznačkoval...

RŠ: Ale značkuje sa inak: ako sociálny režisér, komerčný režisér...

EK: Ale iba heterofilmi sa žánrovo rozlišuje ako mestský film, detektívka či sociálna dráma. Prečo gejský film nerozlišovať tiež žánrovo?

RŠ: Ja som vlastne nakrútil jeden gejský lesný a jeden gejský ústavný. (smiech)

EF: Je vôbec možné presadiť rodovo nonkonformné postavy do televíznej seriálovej tvorby? Gejovia a lesby boli zvyčajne

klišéovito prezentovaní ako vrahovia alebo zavraždení.

PB: Keď boli v *Odsúdených* u nás prvýkrát v seriáli ukázané lesbické scény, tak sa odrazu objavila lesbická dvojica aj v *Paneláku*. A v *Ordinácii v ružovej záhrade* bola jedna gejská postava.

EK: Ide asi aj o napĺňanie politickej korektnosti.

PB: Povedzme. Potrebujú niečím ozvláštniť, vytvoriť konflikt. Ale nikdy nie nadsada, vždy je to len bočná linka, ktorá sa podrží a potom zmizne: z lesby už nie je až taká lesba a partnerstvá boli len náhodné...

RŠ: Je aj predsudok vytvorený pre *gay themed film*. Keď ideš na gejské festivaly, tak si až znudený z naratívnych foriem a očakávaní od gejského filmu. *Anjeli* ani *Démoni* nie sú typickým gejským filmom, lebo nemajú *coming out*. To mi bolo aj vytknuté. Aj keď Rafo má s tým problém.

PB: Máš tam toho malého, Konštantína...

RŠ: Ale nie je to typický *coming outový* film, v ktorom sa chlapec zaľúbi, má s tým problém, vyhodí ho z domu, pomôže mu teplý kamarát, mama príde a povie „dobré, že si gejský“ a a na konci sú všetci šťastní. Ďalším obľúbeným druhom sú filmy gejskej komunity: to sa stretne niekoľko gejev, ktorí riešia svoje súkromné životy a partnerské vzťahy. V dramatických žánroch existujú určité mistry. Presadiť sa v iných žánroch, napr. v gejskej sci-fi, sa dá zatiaľ len cez paródiu. Nemôže predsa v *Armageddone* čakať na Brucea Willisa teplý milenec...

EK: ...a nikto to nerieši...

RŠ: Presne. *Anjeli* boli o tom, že je to teplý film, ale nechceme riešiť homosexualitu. Chcel som mať normálny film. Neriešiť film o sexuálnej identite. Pokiaľ to človek rieši, tak má problém. Ak niekto uznáva, že má v sebe problém, to znamená, že ten problém v sebe akceptuje. Ja tvrdím, že ten problém v sebe nemá. Spoločnosť chce mať gejskú tematiku ako problém, a pritom je načase, aby sa gejská identita prestala riešiť.

PB: To by museli vzniknúť iba filmy o problémoch: ako urobiť *coming out* a ako sa s tým spoločnosť vyrovnáva, ale to nie je naša téma. V *Anjeloch* boli vytvorené postavy s orientáciou. Netreba riešiť, či je to gejský film. Je to film.

RŠ: Väčšinová spoločnosť potrebuje mať zaškatulované menšiny. V *Démonoch* je v ústave zatvorený človek, ktorý miluje. Pretože má pocity, ktoré sa nám zdajú nebezpečné, obmedzujúce, ohrozujúce. To je slovenský problém, že chceme niečo vytesniť, nemať to na očiach. Ako *Gay Pride* – nikto nikoho akože neobmedzuje, ale povedia ti: sedte si doma a nikomu „to“ neukazujte.

PB: Ale ono by to fungovalo a ľudia by sedeli doma, ak by mali tie isté práva ako má väčšina spoločnosti. *Gay Pride* je práve na to, aby poukázal, že v civilizovanom svete majú homosexuáli práva uzatvárať zväzky, ktoré sú legitímne, dokonca si môžu adoptovať deti. Ak môžu politické strany verejne ukazovať svoju silu a svojich podporovateľov, prečo by nemohol byť *Gay Pride*? Inde vo svete je o zábave, u nás je zatiaľ o boji...

EK: ...že dokážu vôbec prejsť mestom.

RŠ: Vo Viedni, len pár kilometrov od nás, je to veľký žúr, veľký sprievod, ktorý ľudia akceptujú.

PB: My tu musíme proste ešte bojovať...

EK: ...ako partizáni...

PB:a tí ostatní sa chodia pozeráť, kto je vlastne gejský...



Robo Šveda, foto: TK

8

slovenské

e

Teplá úroda na VŠMU

Prinajmenšom od novovlnových pokusov na FAMU platí, že vysokoškolská pôda je ideálnym prostredím na experimentovanie, testovanie, rozširovanie prahu vlastnej (aj spoločenskej) citlivosti, empatie a tolerancie. Cibrenie štýlu ide totiž ruka v ruke s cibrením mysle, autorského, ale aj občianskeho postoja – či už vo vzťahu k menšinám, spoločenským „odchýlkam“, alebo naopak, rutinnému spoločenskému poriadku, rodovým stereotypom atď.

Odhliadnuc od filmografie dvoch príznakových autorov, Vlada Adásk a Roba Švedu,¹ problémy s identitou, diferenciou, utajovaním a odkrývaním sexuálnej inakosti tematizujú viaceré filmy študentov bratislavskej VŠMU. Absolventský film Petra Bebjaka *Štefan* (1999), podľa Márquezovej poviedky *Najkrajší utopený muž na svete*, je založený na fascinácii mužskou krásou a mladosťou. Tri ženy, Márie, vytiahnu z vody neznámeho utopenca, ukryjú ho v šope a očarené jeho krásou sa o neho tajne starajú. Stvorí fetiš menom Štefan – snáď ako náhradu za svoje spackané manželstvá, nenaplnené túžby a nedostatok lásky, ktoré v nich vyvoláva. Štefanova „tekutá“ identita je konštruovaná ženskou fantáziou: je z neho najlepší manžel, najkrajší syn svojej matky, ale aj najnešťastnejší človek na svete. Keď ho ženy po čase ukážu dedinčanom, všetci ho uznajú za zázrak, každý si ho prisvojuje, hľadá príbuzenské väzby. Štefanov vnútorný monológ však neodhalí príčinu smrti, sleduje silu povier a masovej hystérie, ktoré dokážu adorovať aj zabíť, a voči ktorým je bezbranný. Fascináciu mužským telom Bebjak neskôr rozvinie v krátkom tanečnom filme *Darkroom* (2007) a premietne ju aj do postavy umierajúceho Michala vo Švedových *Anjeloch* (2012).

Postihnúť gros gejskej a lesbickej existencie je výhodnejšie pre insidersa fungujúceho v autentickom zázemí, s vlastnými skúsenosťami – o to ťažšie je infiltrovať sa do uzavretej (z logických dôvodov nie príliš dôverčivej) komunity pre heterosexuála. V roku 2005, keď sa LGBT iniciatíva snažila dostať na pôdu slovenského parlamentu zákon o registrovanom partnerstve osôb rovnakého pohlavia, Zuzana Piussi nakrútila bakalársky film *Anjeli plačú*, skupinový portrét niekoľkých gejských párov rozdielnych sociálnych skupín. Ich túžby a citové problémy sú rovnaké ako v majoritnej časti obyvateľstva: žiť „normálny“ život s partnerom, mať svoju lásku prejavíť, adoptovať si dieťa... Zdanlivo banálne túžby, v praxi však narážajúce na ľudské, cirkevné a úradné bariéry. Piussi cez jeden z portrétov zachytila atmosféru prvého národného kola súťaže „Slovensko hľadá Superstar“ a prostredie dnes už neexistujúcej kaviarne U anjelov, vychýreného miesta bratislavskej homosexuálnej komunity.

Piussin pohľad na gejov sa odohráva v rozmedzí naivity (Markova túžba postúpiť do Superstar, sklamanie z neúspechu, z rozchodu a koketovanie s predstavou splodenia potomka v heterovzťahu), idyllickosti (partnerská dvojica túži po adopcii dieťaťa; vyznania veriacich mladíkov; prehliadka nového domu) a luzerskej atraktivity (dvojica asociálov okukáva drahé obrúčky a *outuje* sa pred svojimi podobne luzerskými rodičmi; vyznanie mladého prostitúta; „obrátenej“ muž našiel falošnú spásu vo viere a heterovzťahu, v ktorom trápí seba aj svoju nonstop gravidnú manželku). Takáto reprezentácia gejov sa však stretla s kritikou v časti samotnej queerskej komunity² – ako síce umelecky zaujímavé stvárnenie, ale zavádzajúce a kontraproduktívne. Uzavrieť rozprávanie myšlienkou na dieťa splodené v heterosexuálnom vzťahu, ktorý by mohol byť postúpením do „vyššieho levelu“, totiž pritakáva teóriám o možnej náprave, vyliečení homosexuality. Každopádne, Piussi postihla časť slovenskej homofóbnej reality, v ktorej nie všetci majú nárok na právne legitimizovaný partnerský vzťah, nie všetci môžu slobodne prejavíť svoju sexuálnu orientáciu bez hrozby rodinného, profesijného či iného spoločenského vylúčenia.

Jeden z problémov prítomných v *Anjeloch* rozvíja dokumentárny film Daniela Zemančíka *Janík* (2008) – cez portrét geja a jeho dvojaký život. Janíkov *coming out* spôsobil rozdelenie malej komunity (dediny) a selekciu medzi priateľmi. Popri zamestnaní si kvôli splácaniu hypotéky privyrába sexuálnym eskortom, erotickými službami priamo do domu. Dlhodobý návyk na platený sex mu skomplikoval citový život: pripadá si skazený, má problém nadviazať partnerský vzťah a zotrvať v ňom. Nepravý objekt záujmu a z toho vyplývajúca frustrácia sprevádza postavy z bakalárskeho filmu Matúša Krajňáka *Praví chlapi* (2010). Zložitá spleť vzťahov sa rozvíja vnútri nesúrodnej päťice aktérov. Podomový predavač kníh Ivan je tajne zamilovaný do spoločníka Adama, ktorý však chodí s Terezou. Stretnutie s rakúskym manželským párom na výlete v Bratislave graduje osobnú nespokojnosť všetkých postáv, neuskutočniteľnosť „pravého“ citového života. Na slovensko-rakúskej hranici sa demaskuje aj umelo udržiavané manželstvo Jensa a Loty. „Chlapskosť“ je už len vyprázdnenou kategóriou – Ivan a Jens svoju

homosexualitu ukrývajú a Adam tápe medzi kamarátskou sympatiou k Ivanovi a sexuálnou príťažlivosťou k Tereze.

Rozpor medzi utajovaním a priznaním sexuálnej orientácie je vďačnou témou na zľahčenie a parodizovanie – osvedčený nástroj odkrývania trápnosti a pokrytca. Absolventský film Viktora Csudaia *Ružový partner* (2006) rozohráva rad komických situácií počas naplánovaného rodinného stretnutia: partneri Michal a Peter vymyslia kvôli Michalovým bigotným rodičom úskok s fingovanou svadbou s fingovanou vzornou katolíčkou Annou, ale vplyvom okolností pravda vyjde najavo a rodičia sa chtiac-nechtiac musia zmieriť so synovým *coming outom*. Medzi drsnými chlapmi je označenie „buzerant“ tou najväčšou potupou – bráni sa mu aj Peter z *Veľkého rešpektu* (V. Csudai, 2008). Peter nosí ružové tričká a svetlíky, zaujíma ho ženský svet, ale všetkým dokazuje, že je na „baby“ – prekukne ho až nápadník, rovnako orientovaný DJ Slina. Maskovať svoju inakosť kvázi usporiadaným heterosexuálnym vzťahom je starý trik (niekde dodnes nevyhnutnosť), platí to aj pre tvrdého mafiánskeho bossa Ruda z *BRATISLAVAfilm* (Jakub Kroner, 2009), pre ktorého je prejavovaný maskulinizmus nevyhnutný na udržanie si rešpektu. Vydržíže si „cicu“ Stanku ako pekný doplnok na dovolenky a vystatovanie pred partákmi, ale jeho skutočnou láskou je Stankin brat Robo. Keď ich Stanka prichytí, riešením je jej likvidácia.

Mužská homoerotika je v centre záujmu tvorcov častejšie než tá ženská, ba o ženskej ani nechýrovať. Lesbická identita a spoluzitatie zostávajú neviditeľné³ (odmietnutie ženských párov účinkovať v *Anjeli plačú*), alebo previazané s občianskym aktivizmom. Absolventský dokument Aleny Kurajdovej *Človečina* (2010) sa odvíja v dvoch líniách: príprave a konaní prvého slovenského Dúhového PRIDE pochodu v máji 2010 v Bratislave, a v portrétoch troch žien: organizátorky pochodu Romany, divadelníčky Zuzany a transsexuála Christiána. Ich status je dvojnásobne znevýhodnený: z hľadiska sexuálnej orientácie (Christián je navyše bisexuál), aj z hľadiska rodinných koreňov (rómske u Zuzany, židovské u Romany). Prechádzajú traumatizujúcim procesom zrieknutia sa (Christián ženského pohlavného ústrojenstva, Zuzana rodičov), či objavovania a prijatia (Romana sleduje rodinnú anabázu počas vojny, Zuzana sa rozhodne prijať meno svojho pradedu). Strihová sekvencia, vyskladaná z nemocničnej informačnej tabule, dekonštruuje nápisy a vyberá z nich časti (ROD, KOMPLEX, ŽENSKÉ, TRANS, DELENIE, BIO), ktoré signifikujú prebiehajúci Christiánov prerod na operačnej sále, ale aj premenu, de/re/konštrukciu identity.

Štefan (a ďalší vyplavení muži) je objektom fascinovaného pohľadu (*gaze*) a túžby žien rovnako ako mužov, Christiána, preoperovaného zo ženy na muža, priťahujú muži aj ženy. Podľa Judith Butlerovej je rod (*gender*) premenlivou kategóriou, konštruovanou podľa správania subjektu, nie je to kategória konečná, ale zameniteľná, tekutá (*fluid*), s paletou medzistupňov a kombinácií. Binárny systém (rodu aj pohlavia) je minulostou, „muž a mužské môže rovnako ľahko označovať ženské aj mužské telo, a zasa žena a ženské môže rovnako ľahko označovať mužské aj ženské telo“.⁴

—
EVA FILOVÁ

- 1 Štúdiu k obom autorom pozri: Eva Filová, Eros, sexus, gender v slovenskom filme. Som iný, ako ostatní, ktorých poznám. In: *Film.sk*, č. 7/8, 2012, s. 55-60.
- 2 Napr.: Anna Daučíková, *Pozor, my nie sme Martania!* In: *SME*, 17. 12. 2005. Dostupné na: <http://komentare.sme.sk/c/2513787/pozor-my-nie-sme-martania.html>
- 3 Zviditeľnené najmä na webe, napr. ako Audiovizuálne svedectvá neheterosexuálnych žien „Her story alebo lesby o sebe“ združenia Museion a Queer Leaders Forum. Dostupné na: www.lesba.sk/herstory/?akce=projekt.
- 4 Judith Butler, *Trampoty s rodom. Feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2003, s. 22. Na gagu premenlivého rodu je založený aj film Juraja Krasnohorskeho *Tigre v meste* (2011)



Záber z filmu *Veľký rešpekt*

9
ský fil
taile

Hľadanie hraníc so Štyrmi živlami

Banská Štiavnica sa 8. – 12. 8. 2012 stala hraničným mestom. 14. letný filmový seminár 4 živly sa tentoraz rozhodol rozobrať na svojich filmových plátnach pojem a tému hraníc zo všetkých uhlov. Už druhý raz v spolupráci s Kinečkom, ktorého redakcia toto inšpiratívne prostredie využila na „zácvik“ svojich nádejných budúcich členov. Tentoraz sa na našom workshope filmovej žurnalistiky zúčastnili Terézia Porubčanská (kritika), Martin Kudláč (kritika), Natália Veľká (rozhovory), Saša Gabrižová (redaktorka videorozhovorov), Tomáš Kobza (kameraman videorozhovorov) a Gabriela Zigová (fotografka). Okrem nasledujúcich dvoch strán môžete nájsť výstup z ich štvordňovej práce aj v podobe videoreportáže na <http://vimeo.com/kinecko>.

Tohtoročný filmový seminár 4 živly predstavil svojim účastníkom tému Hranice. Tú mohli počas piatich dní skúmať z rôznych uhlov pohľadu, spoznávať jej skryté významy, prípadne sa pokúsiť nájsť nové. Alebo prostredníctvom filmov a diskusií posúvať či prekonávať svoje vlastné hranice.

Často sa skloňovalo slovo hranica s prívlastkom geografická, štátna. Hoci bola témou niekoľkých filmov premietaných na filmovom seminári, každý ju predstavil z vlastného originálneho pohľadu. Vo filmových klasikách, ako *Cassablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Raz, dva, tri* (Billy Wilder, 1961) či *Kráľ Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959), sme sa stretli s hranicami v takom ponímaní, aké dnes (pre mnohých Európanov) už pomaly upadá do zabudnutia. Majú tu význam moci, ktorá dokáže určovať ľudské osudy a ich prekročenie môže rozhodovať o živote a smrti človeka. Rakúsky režisér Ulrich Seidl vo filme *Import/Export* (2007) zobrazuje súčasný stav štátnych hraníc, keď ich význam pomaly vyprcháva. Netvorí bariéru, naopak, prúdi cez ne neustály tok peňazí, tovaru aj ľudí. Podobný pohľad na zmenu významu hraníc zobrazujú aj dva filmy o dobrovoľnej prostitúcii – *Sviniky* (2009) poľského režiséra Roberta Glińskiego a debut slovenskej režisérky Ivety Grófovej *Až do mesta Aš* (2012). Porovnanie chápania hraníc v minulosti a dnes nám prinieslo niekoľko filmov uvedených na štyroch živloch. Filmy z portrétu *Cez hranice* (2004), od režisérov Petra Kerekesa, Jana Gogolu ml. a Róberta Lakatosa, predstavujú obyvateľov pohraničných oblastí a ich svoje názory na hranice štátu pred vstupom a po vstupe do Európskej únie. Rovnako aj film Jara Vojteka *Hranica* (2009) prezentuje príbeh občanov obce Slemence, ktorá bola v roku 1946 rozdelená štátnou hranicou na Veľké (patriace Československu) a Malé (patriace do ZSSR). Hranica vytvorila nepriechodnú bariéru, ktorá násilne roztrhla mnoho rodinných pút na niekoľko desiatok rokov.

Táto skupina filmov nám poskytla ucelenejší obraz o tom, ako sa vyvíjalo vnímanie štátnych hraníc v priebehu niekoľkých desaťročí. Ako sa ich pôvodná dôležitosť menila na bezvýznamnosť.

Hranice však môžeme vnímať aj v úplne odlišnom kontexte, čo nám dokázali ďalšie filmy programu Štyroch živlov. Film *Zvonky štastia* (2012) Mareka Šulíka a Jany Bučky sa napríklad venuje hranici, ktorú si medzi sebou vybuďovali Rómovia a väčšina ostatných občanov. Týmto filmom sa ju režiséri snažia narušiť a ukázať Rómom v pohľade nezastretom predsudkami. Sledujeme hru. Dvaja hlavní protagonisti, Roman a Mariena, obdivujú známe osobnosti – Daru Rolinsovú a Karla Gotta. Netypický pohľad na kučeravú Daru a Karla s dlhými vlasmi a prsiami nám prezentujú Roman a Mária vo svojom domácom predstavení. V momente, keď začnú hrať v úlohách svojich idolov, sledujeme ich odpútanie sa od existenciálnych problémov, ktoré ich sužujú v bežnom živote. Zostávajú pred nami dve duše, ktoré snívajú bez hraníc a neboja sa stáť si za naplnením svojich snov. V divákovi sa láme pohľad na Rómom, keď vidí, že oni sami sa na seba dokážu pozeráť inak. Dostávame tak príbeh

odlišujúci sa od zakorenenej predstavy a dokonca nemáme problém s hlavnými hrdinami sympatizovať.

Problém hľadania hraníc vlastnej identity rozvíja film *Povolanie: reportér* (Michelangelo Antonioni, 1975). Hlavný hrdina celý život uteká sám pred sebou a svojimi problémami. Dostane sa až tak ďaleko, že prekročí hranice morálky a prevezme na seba identitu svojho mŕtveho známeho. Čoskoro však zistí, že pred samým sebou sa neschová. Staré problémy sa vracajú a pridávajú sa k nim nové.

Postupné zmazávanie a odstraňovanie hraníc morálky, svedomia aj vlastnej osobnosti sme sledovali vo filmoch *Sviniky* (Robert Gliński, 2009) a *Až do mesta Aš* (Iveta Grófová, 2012). Podobná tematika, rozdielne spracovanie. Aj v tomto zmysle môžeme hovoriť o bezhraničnosti ponímania a zobrazenia jedného problému – v tomto prípade dobrovoľnej prostitúcie. Hlavní hrdinovia oboch filmov sa z vlastnej vôle rozhodnú predávať svoje telo. Pre peniaze, nové tenisky či drinky na diskotéke.

Hranice chápania filmu posúvali experimenty *Animatopia* a *Filmtopia*, ktoré sú výsledkami predošlých workshopov časopisu Kinečko. Účastníci mali možnosť pracovať s filmovým materiálom – priamo naň kresliť, vyrývať či leptať, ale predovšetkým pristrihnúť si svoj kúsok k spoločnému filmu na klasickej analógovej lepičke. O hudobný sprievod k týmto dvom filmom sa postaral Pjoni. Svoj experimentálny hudobný projekt predstavili aj hudobníci zoskupenia DVA, ktorí vytvorili kulisy k inak nemým filmom Georgesa Mélièsa. Originálna moderná hudba a klasické filmové diela sa tak spojili, aby prekonal hranice niekoľkých desaťročí, a dostali sa k mladému divákovi v novej podobe.

Seminár poskytol divákovi aj jedinečnú možnosť diskutovať s niekoľkými režisérmi, ktorí si prišli svoje filmy osobne uviesť. Nahliadnutím do zákulisia príprav filmu a priamym kontaktom s autorom sa zotrela hranica istého odstupe diváka od filmu. Diváci mali možnosť klásť otázky nielen slovenským režisérom Jarovi Vojtekovi, Petrovi Kerekesovi, Ivete Grófovej, Marekovi Šulíkovi a Jane Bučke, ale aj ich tvorivým tímom. Spoznať Slovenska seminár navštívili poľský režisér Robert Gliński, Szabolcs Hajdu (*Biele dlane*, 2006) z Maďarska či Jan Gogola ml. z Česka a Dan Cureau (*Zdivočenie*, 2012) z Rumunska.

4 živly nám v tomto roku dali priestor uvažovať o hraniciach v nových súvislostiach. Vďaka *Letnému workshopu MPhilms* a *Workshopu bez hraníc* mnohí nachádzali hranice, ktoré sa následne mohli pokúsiť prekročiť. A vďaka premietnutým filmom a umožneným diskusiám sme objavili nekončné možnosti rozmýšľania o filme.

—
TERÉZIA PORUBČANSKÁ



Terézia Porubčanská, foto: Gabriela Zigová

Hranica nielen rozdeľuje, ale aj spája

Hranice (nielen) ako motív snímky *Import/Export*

Hlavnou témou nedávneho seminára 4 živly boli hranice. Ide o tému vďačnú a večnú, sprevádzajúcu ľudstvo, siahajúcu až k filozofickému Olympu. Vizualne stimulovanému k abstrahovaniu tohto nenápadného pojmu sa mi len ťažko hľadá jediná definícia vystihujúca v plnosti tento termín. Hranica nielen rozdeľuje, ale aj spája. Hranica ako niečo medzi? Hranica ako esencia medzi chladnou ničotou a bujným vesmírom? Veľký tresk. Hranica ako spoločnosťou stanovený mílnik, ktorý neslobodno prekročiť? Demagógia. Hranica ako mílnik, nutný prekročiť na ceste k oslobodeniu? Kráľ Oidipus. Filozofické, mytologické i všedné hranice. Pomedzie, rozhranie, medzník, predel, prah, medza... Takže máme i lingvistické hranice. Po krátkej obhajobe

a kontemplácii nad všadeprítomnosťou hranice, môžeme pristúpiť k filmovému dielu presýtenému týmto motívom.

Každý festival alebo filmový seminár by mal mať emblém. Filmový emblém, symbol reprezentujúci konkrétny ročník. Vulgárne povedané maskota. 4 živly otváral western Johna Forda, *Jeseň Čejenov*, kde sa téma hranice skloňovala od geografického významu až po sociologický. Dostatočne reprezentatívny film, keďže otvára celý seminár. Avšak málo na maskota. Film s názvom *Hranica*? Možno inokedy. Skutočným reprezentantom sa stalo nezabudnuteľné dielo rakúskeho filmára Ulricha Seidla. Nielen preto, že symbol hranice má už v názve, hoci to ho robí ideálnym kandidátom. *Import/Export*. Naturalistická snímka tematizujúca dichotómiu na relatívne krátkom geografickom úseku. Západ vs Východ, Bohatstvo vs Chudoba.

V tomto momente sa začína prvý plán, sledovanie dvoch diametrálne odlišných životných štýlov. Prvý v krajine, kde sa zastavil čas ešte v socializme, druhý v ekonomicky vyspelejšej spoločnosti opantanej konzumom. Pojem hranice sa dá už len pri letmom opise príbehu uplatniť hneď niekoľkokrát, nielen vo významne geografickom, sociálnom, psychologickom, ale aj genderovom, keďže príbeh tvoria

dve simultánne príbehové línie, s dvoma individuálnymi protagonistami, ktorí sa na nikdy navzájom nestretnú. Takže hranica figuruje i v sujete. Pri tomto nenápadnom rozboře treba podotknúť, že hlavní predstavitelia zosobňujú dva protichodné, avšak povedomé archetypy súčasnej spoločnosti. Mladík v produktívnom veku, no žijúci s rodičmi vďaka neschopnosti udržať si prácu, navyše s dlhmi u podozrivých kamarátov na krku. Prirodzene, dlhy vznikli z rozmaru, nie z núdze. Druhú postavu predstavuje núdzu zdieľajúca slobodná matka s ušľachtilou prácou zdravotnej sestry. Plat, ak nejaký je, nepokryje ani základné životné potreby, nehovoriac o tom, že teplá voda v polorozpadnutom byte predstavuje luxus na úrovni hotela Ritz.

Aj napriek polarite medzi postavami, existujú určité spoločné črty: núdza, život s rodičmi, či exodus z domoviny za víziou lepšieho života, lež s diametrálne odlišným kontextom. V tomto momente nás už rakúsky provokatér pozýva nielen ku kontemplácii nad súčasnou spoločnosťou a návštevou zopár temných zákutí v jej psyché tým svojím nezameniteľným chladnokrvným voyeuristickým spôsobom, ale rozohráva aj sympatickú hru s divákovi. Základná premisa predstavuje fakt, že nič nie je čierne alebo biele. Ako možno vidieť,

sofistikovaným spôsobom transponoval režisér túto premisu do neutrálneho názvu *Import/Export*. Protiklad zostáva zachovaný, avšak neodkazuje ku konkrétnej kategórii. Navyše, kategórie dobré/zlé zostávajú v tomto prípade suspendované. Seidl sa aj vo svojich predchádzajúcich snímkach pohyboval takpovediac po šikmej ploche, skúmal nelichotivé stránky ľudského života, kde nemá zmysel operovať dvojicou dobré/zlé. Dokonca aj dichotómia normálne/nenormálne naráža na hranice svojho opodstatnenia, pretože dôležitú úlohu zohráva pojem konformizmu so všetkým, čo k nemu patrí v západnej spoločnosti. Navyše, ako by názov a kompozícia sujetu (princíp presýpacích hodín) mohol mylne naznačovať, režisér neoperuje výhradne v binárnych opozíciach.

Čiže pojem hranice v snímke *Import/Export* neoscituje len po horizontálnej osi ako hranice geografické, sociálne, psychické, genderové, ale aj po vertikále. Ako už bolo v úvode naznačené, nemožno paušalizovať na jedinú slovníkovú definíciu. Tento pojem predstavuje množinu s viacerými podmnožinami. A na tomto princípe fungujú aj Seidlove diela. *Import/Export* ako naturalistická dráma vychýlená k marginalizovaným témam, nie príliš sympatickým, miestami až šokujúcim, má aj svoje svetlé okamihy, vtipné, občas

GONE WILD. AT HEART.

Dokument v boji za mustangy

Nenápadná malá osada v delte Dunaja, nekončiace zábery bežiacich koní v otvorenej krajine, symbióza ľudí a zvierat na okraji spoločnosti. Zdanlivo nič výnimočné, ale pozor. Realita vyznieva občas absurdnejšie než sci-fi. Zvrat v druhej polovici filmu je o to šokujúcejšie, o čo pomalšie plynuli minúty doteraz. Banálne príbehy naberajú rozmer surreálnosti. Stálo to za to, pretože tento príbeh nie je *fake*. Závažnosť problémov divých koní donedávna žijúcich neďaleko Čierneho mora, úniky kompetentných, sloboda a fascinácia nevinnosťou – tam smerovali moje otázky v rozhovore s Danom Cureauom, rumunským režisérom, ktorého dokumentárny debut *Gone Wild* ste mohli vidieť v rámci seminára 4 živly v Banskej Štiavnici.

NV: Čomu si sa venoval predtým, než si začal robiť tento film?

DC: Pracujem v verejnej rumunskej televízii ako umelecký riaditeľ fotografie a dokumentárnych filmov. Takže som robil v podstate to isté už predtým.

NV: Áno, ale ako si sa dostal k téme, ktorá sa nenápadne odkrýva v tvom dokumente? Na začiatku to vyzerať ako nevinný prírodopisný film o divých koňoch vo voľnej prírode...

DC: Bol som v delte Dunaja v dedine, kde sa odohráva film a ľudia sa ma pýtali, či nechcem nakrútiť divé kone. Čudoval som sa, ako je možné, že v delte Dunaja sú divé kone. Zapamätal som si to a neskôr, keď som s dcérou pozeral film o mustangoch, uvedomil som si, že skoro každý kôň z delty má osud podobný tomuto rozprávkovému mustangovi. Tak vznikol nápad. Znamenalo to, že ten reálny kôň z delty prešiel rôznymi vývojovými štádiami. Je slobodný a následne stretáva človeka, ktorý ho o túto slobodu oberá. Potom žijú spolu v určitom vzťahu, kým sa ho človek nevzdá. Neskôr stretáva človeka druhý raz a tentoraz je ohrozený aj jeho život, nielen sloboda. Videl som podobnú štruktúru v mojom filme. Musel som však čakať štyri roky, kým prišla pointa i pre dokument.

NV: Takže si strávil štyri roky chodením k delte rieky. Ako často si tam bol?

DC: Chcel som mať všetky ročné obdobia – minimálne dva razy za polrok. Ale niekedy to bolo veľmi náhle a musel som prísť okamžite.

NV: Bolo ťažké priblížiť sa k obyvateľom žijúcim v lokalite?

DC: Toto je vždy výzva dokumentárneho filmu – presvedčiť ľudí, že im nechcete ublížiť, že chcete konať férovco.

NV: Dôverovali ti?

DC: Áno, išiel som tam s otvoreným srdcom a otvorenou myslou, priamo som hovoril o svojich pocitoch, pochybnostiach a cieľoch, takže môžem povedať, že som si vytvoril silné puto. Mám tam rodinu a priateľov, čo je viac než postavy a charaktery. Získať prístup je základná podmienka, predpoklad dobrého dokumentu. Verím, že dokument je nová forma humanizmu. Ak veríte v ľudí a ak ľudia vidia že v nich veríte, máte dvere otvorené.

NV: Téma slobody je zaujímavá, dotýka sa aj tohtoročnej témy seminára – Hranice vnímané ako opak slobody. Vo filme sú v podstate kone hlavnou postavou. Prečo si nazval film *Gone Wild*? Mohlo by sa to volať i *Gone Domesticated*?

DC: Lebo som nenašiel iný názov (smiech). Pôvodný názov v rumunčine bol iný, avšak nebol preložiteľný. Volal som s producentom a on navrhol titul *Gone Wild*. Uvedomil som si, že nie je ľahké preložiť to späť do rumunčiny. Tak sme nechali jeden titul, ktorý podľa mňa vystihuje výborne ducha filmu – zdivočenie. To je to, čo vidíme vo filme – je pekné vidieť slobodné zvieratá v prírode, ale horšie je vidieť neskruteného človeka. Vo filme sú divoké kone a tiež ľudia, ktorých správanie je divé v tom negatívnejšom zmysle.

„Nie je možné zachrániť prírodu tým, že zničíte jej časť.“

NV: Silný zvrat nastal v druhej časti filmu. Ako je možné, že sa schváli rozkaz na záchranu určitej lokality, ktorý však pritom zároveň znamená zničenie pre celú čriedu divých koní?

DC: Problém autorít celkovo – nielen v Rumunsku – je, že nerozumejú tomu, čo sa deje. Sú to ľudia, ktorý majú fixný plat, ale nerozmýšľajú. Existuje veľká vzdialenosť medzi ich prácou, stoličkami a tým, čo sa naozaj deje na mieste, kde je problém. Fenomén zdivočených koní v delte je mimo akéhokoľvek práva, alebo zákonov. Jeden z cieľov filmu je tiež pomôcť pochopiť, čo sa tu deje. Je to ukážka zlyhania ľudskej spoločnosti. Potom, čo komunizmus skolaboval, vtedajšie autority v tejto oblasti spôsobili, že vznikol priestor o ktorý sa nik nestaral – zem nikoho. V tomto priestore nikoho nám zvieratá vedené svojím inštinktom, ponechané sami na seba, dávajú lekcii. Nepotrebuje naše zákony ani pravidlá, aby prežili. Film ukazuje, ako sa život v prírode vie navrátiť späť k tomu, čím bol pred tisíckami rokov, k vlastnej divokosti, je schopný zabudnúť na ľudský tlak. Príroda si nájde spôsob ako zachovať ekvilibrium. Zaujímavé je, že najväčším nepriateľom koní v tomto príbehu sú práve vedci – environmentalisti. Akceptovali fakt, že musia zomrieť zvieratá, aby zachovali stromy a rastliny. To je ďalšia lekcija – sloboda v divočine nie je to, čo je človek schopný kontrolovať. Človek ma rád slobodu len keď ju môže kontrolovať, inak je neistý. Ľudia sú často v niektorých momentoch pokrytci, v zmysle, že existuje množstvo nadácií a fondov na znovuoživenie prírody a jej zdrojov, ale využívajú sa obmedzeným spôsobom, tak ako sa to niekomu páči. Delta Dunaja je v tomto systéme otáznikom.

NV: Zdá sa, že ľudia sa niekedy správajú ako mimozemšťania.

DC: Presne, sú agresívni. Ja vravím, že sa stali najväčším predátorom.

NV: Scéna a správanie sa ľudí k zvieratám pri nakladaní koní do obrovského kamióna silne evokuje odvádzanie do koncentračných táborov.

DC: Snažil som sa personalizovať zvieratá vo filme, pochopiť ich jazyk a sociálnu štruktúru. Lebo oni majú svoju štruktúru a je úžasné aká je podobná tej našej, ľudskej. Snažil som sa vidieť ich ako duše, nie ako bytosti s nižšou inteligenciou, bez rozumu a slobodnej vôle. Keď som stál pred kamiónom, ktorý odvádzal kone preč, bolo to presne ako v koncentračnom tábore. To je najviac vypätá situácia vo filme. Takže áno, spomínaná scéna bola ako masaker. Duše poslané na istú smrť.

NV: Prečo si sa rozhodol rozprávať film lineárne?

DC: Najskôr som chcel sledovať iba chlapca – on bol spojku medzi dedinou a svetom koní. Potom sa objavil ďalší človek – outsider Mugul – v podstate záchranca koní. Prichádza zvonka a vo filme je obrazom toho dobrého, lebo vo svojej rodine chlapec vidí skôr zlé stránky spoločnosti – chudobu a alkohol. Po hroznej skúsenosti, kde dedinčania týrali koňa, keď ho krotili, som si uvedomil, že jediný, koho mám naozaj rád a kto je ako by skutočne nevinný v tejto komunite je stará žena – bosorka.

Každý ju odmieta, je považovaná za blázna, nik jej neverí, ale jej myseľ je možno podobná mysli dieťaťa. Vo svojom veku 70 rokov ešte stále miluje s vášňou 17-ročného dievčata, spieva a dúfa, že sa jej muž vráti. Rozhodol som sa, že ju musím zahrnúť do filmu. Všetky tieto charaktery mi postupne pomohli vybudovať štruktúru, ktorá nakoniec tvorí silný a emotívny klimax.

NV: Nič, nič, nič a potom zrazu jedna udalosť všetko zmení. Ako pracuješ, máš nápad predtým ako nakrúcaš, alebo prevažne improvizuješ? Fascinovala ma napríklad surrealistická scéna zmrznutého koňa v lade s približujúcim sa chlapcom v jeho oku.

DC: Všetko čo vidíte je reálne. Väčšina sekvencií je výsledkom pozorovania, nie sú hrané ani inscenované. Hoci niekedy ťažko uveriť, že som tam bol presne vtedy, keď chlapec dostal vší, čo totálne mení jeho vzťah k zvieratám. Nič nebolo inscenované. Občas zastavím a vrátim sa o 2 sekundy dozadu. Scéna s okom bola náhoda, snímam som niečo iné a chlapec sa zjavil v odraze, tak som to zachytil.

„Metafora slobody v ľudskej mysli má formu divého koňa.“

NV: Je dôvod prečo hľadáš nevinnosť?

DC: Keď som začal nakrúcať tento film, bol som iba fascinovaný koňmi. Nevedel som, prečo to tak je, kým mi jeden môj charakter neodpovedal. Vtedy som pochopil, prečo robím ja tento film. Povedal, že sme fascinovaní koňmi, pretože rozlišujeme v ich bytí a vonkajších pohyboch našu predstavu slobody. Metafora slobody v ľudskej mysli má formu divokého koňa. Bol som stále prepojený na zážitky z detstva s koňmi, kovbojami a indiánmi a až neskôr som pochopil prečo.

NV: Ľudia v dedine však nezdieľali indiánsky spôsob života a vzťahov.

DC: Oni brali kone ako živý nástroj, zdroj obživy. Nebol tu špecifický vzťah. Iba dieťa malo s koňmi alebo malým psom tento vzťah. Strelol som dieťa a zanechal som dospelého človeka, ktorý priskoro vyrástol. Nevinnosť súvisí so slobodou. Mal som možnosť byť svedkom zmeny a straty nevinnosti jedného chlapca.

NV: Aká je momentálna situácia v delte Dunaja?

DC: Situácia je neistá, problém nie je vyriešený, iba odložený. Autority sa však poučili, že si majú vec dva razy premyslieť predtým, ako urobia podobne závažné rozhodnutie. Teraz sa snažia nájsť riešenie, ktoré zachráni rezerváciu a zároveň zachová divé kone. Riešenia sa nehládajú ľahko, lebo potrebujeme rozhodnutie, motiváciu, peniaze a veľa iných vecí.

NV: Tento dokument je tiež prostriedkom na objektívne šírenie informácií.

DC: Áno určite, toto je druhý dokument. Prvý som poslal autoritám a stal sa dôležitým aktivistickým prostriedkom, ovplyvnil rozhodnutia v kľúčových momentoch a pomohol zastaviť transport. Pri dokumente to nie je tak, že poviete dieťaťu – neplač, to je iba herec, uvidíš ďalší film. Nie, tu sú aj tie ťažké veci naozajstné a to dáva realite iný rozmer.

NV: Takže môžem povedať, že dokumentárny film pomáha rozširovať hranice vytvorené nami v našich hlavách?

DC: Áno, hranice autorít (smiech) a hranice environmentalistov. Rezervácia je ohraničená plotom, ktorý je však poškodený a deravý, a tým vzniká priestor šírenia pre divočinu.

NV: Diery ako potenciál pre rast. Ďakujem.

—
NATÁLIA VELKÁ



Natália Velká, foto: Gabriela Zígová

naivné, decentne sentimentálne, to všetko v rámci autorského zámeru. Prirôdzené, táto charakterizácia sa vzťahuje aj na ostatné ne-dokumentárne snímky.

Import/Export predstavuje nositeľa seidlowskej estetiky, ktorá v sebe stmeluje dva typy filmu. Cez narušené hradby presakujú prvky ďalšieho typu. Rakúsky filmár mal v čase produkcie *Import/Export* za sebou už bohaté skúsenosti s dokumentárnym filmom. Zručnosti nadobudnuté počas dokumentárnej éry užitočnosť aj vo svojich naratívnych snímkach. Z formálnej stránky možno badať množstvo dokumentárnych aspektov, ako kamera, rámovanie, svetlo, voľná príbehová osnova namiesto pevne predpísaného scenára... No aj napriek čiastočnému nehereckému ansámbli, angažujú aj profesionálnych hercov, zameriava sa na bežné situácie, avšak mierne dramatizované. Pochopiteľne, aktivizuje diváka, avšak bez patetizovaného moralizátorstva. Seidl si skonštruoval vlastnú verziu dokumentu v naratívnom filme alebo naratívneho filmu ukrytého v dokumente. Princíp, ktorý funguje už pri jeho dokumentárnych filmoch, najvýraznejšie pri *Modelkách*, ale aj *Ježiš, ty vieš*, kedy dokumentárny film zdieľa naratívne kontúry.

Uvedenú dogmu sa rozhodli nerešpektovať aj slovenskí tvorcovia, ktorých snímky sa

objavili na živloch ešte v predpremiérovom opare. Tandem Marek Šulík a Jana Bučka sa predstavil pseudodokumentárnym filmom *Zvonky šťastia*. Snímka okrem viacerých odvažných motívov, ako etnická minorita či latentný transvestizmus, podobne ako *Import/Export* lavíruje medzi dokumentom a fikciou. Film poznačený experimentálnym prístupom, neustálym vývojom počas produkcie bez pevne daného scenára, ale i participáčnou metódou tvorby. Protagonisti sa nenachádzali len pred kamerou, ale aj za ňou. Snímka *Zvonky šťastia* nesie podtitul dokumentárna hra, čo je zároveň aj sympatická enigma pozývajúca divákov k interpretačnej hre. Podobne aj debut Ivety Grófovej, *Až do mesta Aš*, sa vyznačuje žánrovou konvergenciou. Na pôdoryse príbehu o prepadé mladej Slovenky medzi najnižšiu sociálnu vrstvu v Česku a jej existenciálnej závislosti od činnosti pre dámy nie príliš lichotivej, defilujú prvky dokumentu, animovaného filmu i autentické zábery. Dokumentárne prvky posilňujú sociálny aspekt drámy podobne ako animácie umocňujú lyrický aspekt.

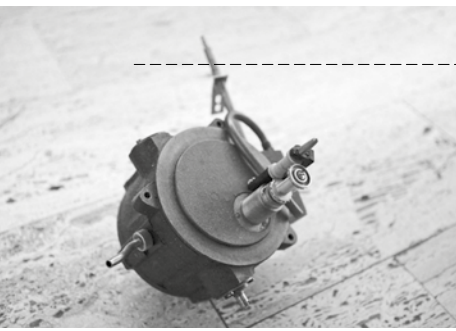
Ako vidieť, téma hranice je jedným z tých vyčerpávajúcich univerzálnych pojmov, akým sa venujú celé vedecké sympóziá. Filmový seminár nie je výnimkou, keďže motív hranice sa vo filmovom diele objavuje v rôznych inkarnáciách,

či už zo stránky príbehovej, formálnej alebo kompozičnej. A vo filme *Import/Export* dokonca na všetkých troch, čo svedčí o jeho emblematickom postavení práve na filmovom seminári preračujúcom túto bohatú tému.

—
MARTIN KUDLÁČ

Martin Kudláč, foto: Gabriela Zígová





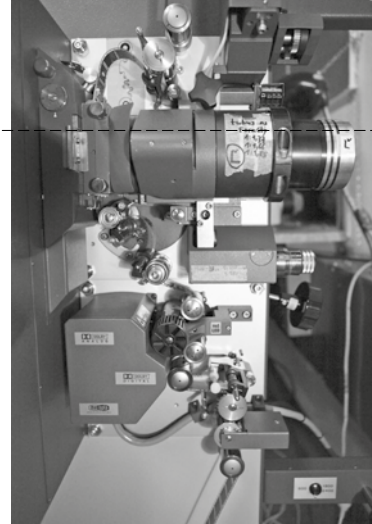
maltezska komora s ozubeným kolieskom strhovača



premietací stroj Meopta Meo 5XB5e



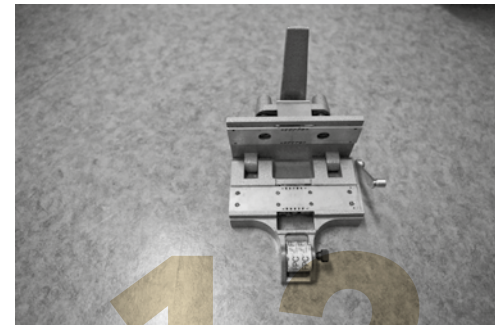
pohľad na kabínu, premietacky, dolby procesor a zvukové zosilňovače



detail založeného filmu vo filmovej dráhe premietacieho stroja



previjací stôl



lepička



filmová cievka a prepravky na filmy

ZÁPISKY Z KABÍNY

Písomný kurz premietania

Možno sme tí poslední alebo predposlední blázni, ktorí premietajú z 35 mm filmového pásu a niektorí naozaj poslední, čo majú doma 16 mm filmy a premietacky. Sme zatvorení v tmavej miestnosti bez okien, spolu s (ne)mŕtvymi hercami, čo každý večer ožívajú na plátne.

Miestnosť občas zahalená dymom z cigariet, odpareným olejom, pradením strojov, prevíjaním a zvukom odposluchu z filmu. Teplo z výkonných xenónových výbojok a ich lúč svetla, ktorý presvetľuje pohyblivý pás, a príbeh čo žije cez úzky priezor. Druhá strana. Šero. Tajomné rozhovory, zakladanie filmu do premietacky, obchytávanie úvodného pásu *Dead mana. Samotárov. A celého Roku diabla. Kabinetu doktora Caligariho. Bod*, kde sa stretávajú viaceré dimenzie. Občas neviem, kto je skutočný. *Nobody*. Ponáram sa do obrazu a zvuku, v jeho maximálnej podobe. Mám všetko. Pohodlne sa usadte. Film začína.

Princíp kinematografie

Filmovou kamerou sa snímajú obrazy pohyblivých dejov na citlivý negatívny filmový pás, ktorý prebieha v kamere rýchlosťou 24 – 25 obrázkov za sekundu. Na filme vzniká rad statických obrázkov, na ktorých sú pohyby, trvajúce jednu sekundu, rozložené na 24 – 25 obrázkov.¹ Po nasnímaní negatívu alebo inverznej suroviny je film vyvolaný vo filmových laboratóriách a po procesoch je vyrobená distribučná kombinovaná filmová kópia (obrazovo-zvuková).

Premietanie filmu a podstata plynulo pohyblivého obrazu

Pri premietaní sa využíva vlastnosť nedokonalého ľudského zraku nazývaná doznievanie (zotrvačnosť) zrakového vnemu a psychologická skúsenosť s plynulým pohybom väčšiny pohybov v skutočnosti. Svetlo žiarivky alebo výbojky napájané striedavým prúdom 50 Hz nesvieti, ale kmitá 100-krát za sekundu a zrak ho vníma ako plynulo svietiace. Aj jas obrazu na premietacej ploche sa zdá plynulý, hoci svetelný tok z premietacieho stroja prerušuje otáčavá uzávierka. Aj tu vnem plynulého jasu vzniká doznievaním na sietnici oka. Plynulosť vnemu svetla je tým dokonalejšia, čím je vyšší počet zmien svetlo – tma za jednu sekundu a jas premietacej plochy. Pretože film prebieha premietacím strojom frekvenciou 24 – 25 obrazových polí za sekundu, musí sa počet zmien svetlo – tma umelo zvýšiť ďalším prerušením svetelného toku aj vtedy, keď sa obraz na filme nepohybuje. Tým síce vznikne 50 % strata svetelného toku, dosiahne sa však potrebný počet 48 – 50 zmien svetlo – tma za sekundu a žiadaná plynulosť vnemu pohyblivého obrazu. Dvojkřídlová otáčavá uzávierka zakrýva jedným křídlom pohyb filmu pri strhu², druhým křídlom zvyšuje počet zmien svetlo – tma na dvojnásobok.

Profesionálny 35 mm nemý film sa nakrúcal s obrazovou frekvenciou 16 obrázkov za sekundu, pri ktorej ho aj premietali. Otáčavá uzávierka musela byť trojkřídlová a musela prerušovať svetelný tok raz pri strhu filmu vo filmovej dráhe a dva razy pri premietaní počas jeho pokoja. Tým sa dosiahlo 48 zmien svetlo – tma za sekundu, avšak so stratou svetelného toku. Vtedajšie požiadavky na jas premietacej plochy pri premietaní výhradne

čiernobieleho filmu boli podstatne miernejšie ako v súčasnosti. Musím spomenúť fakt, že tieto filmy sa hlavne v televízii vysielajú po prepise podľa súčasných štandardov, čo spôsobuje zrýchlenie filmov, na čo sme si zvykli napríklad pri groteskách.

Filmová kópia

Filmový materiál má dve zložky: fotografickú emulziu, ktorá je nositeľom obrazu a filmovú podložku, ktorá je nositeľom mechanických vlastností.

Filmová podložka prešla mnohými technologickými zmenami. Horľavé podložky z nitrocelulózy obsahovali množstvo kyslíka z labilných nitroskupín, boli prudko horľavé až výbušné a horeli aj v uzatvorených obaloch bez prístupu kyslíka. V 60. rokoch sa v Československu začala používať tzv. bezpečná filmová podložka z derivátov acetylcelulózy. Táto podložka priamo nehore, ale všetky organické látky majú tendenciu pracovať. Pri nevhodných skladovacích podmienkach sa zmršťuje alebo rozťahuje, poprípade je napádajú plesne. Táto podložka bola modernizovaná vytvrdením. Dnes sa používajú na filmové kópie podložky z polyesteru. Tento materiál je mimoriadne mechanicky odolný a stály.

Obrazové formáty

Prešli taktiež vývojom. Obzvlášť širokouhlý formát (1:2,35), ktorý bol pre optiky, či už v kamerách alebo v premietacích strojoch nákladný na výrobu. Používajú sa 1:1,37 – 1:1,66 – 1:1,85 – 1:2,35. Je to pomer výšky a šírky snímaného obrazu cez optiku kamery.

Premietacie objektívy

Používajú sa 4 obrazové formáty 1:1,37 – 1:1,66 – 1:1,85 – 1:2,35. Sú to filmové predsádky, ktoré sa vkladajú pred pevne vsadený základný objektív. Prvé číslo je výška plátna a jeho pomer k šírke.

Zvukový záznam

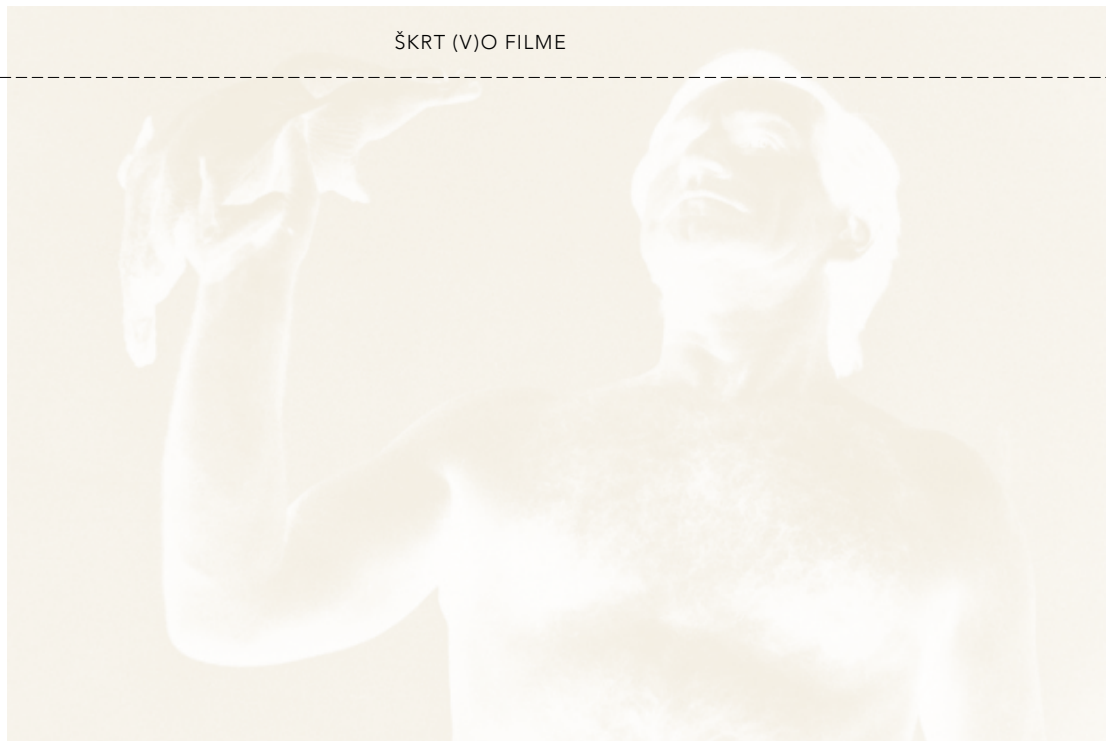
Zvuková optická stopa je nakopírovaná vedľa obrazovej časti filmovej kópie. Svetelný zväzok dopadá na bežiaci filmový pás a dopadajúce svetlo je zosnímané. Na 70 mm filmoch sa používal magnetický záznam. Na filmovú kópiu sa nanášal v šiestich pásoch, na každý kanál jeden. 35 mm kópie mali aj rôzne stopy. Napríklad DTS stopa (*time code*), ktorú snímali špeciálny snímač prepojený s CD mechanikami, a zvuk sa reprodukoval z nich. Pri výpadku sa automaticky prepel na optický záznam. Sony vyvinul SDDS³, kde sa stopa nachádzala vedľa perforácie na mieste, ktoré slúži na pritlačenie filmového pásu pevnej filmovej dráhy a pohyblivej spolu s objektívom premietacky. Spoločnosť Dolby Laboratories mala tiež svoj zvukový záznam, nachádzal sa medzi perforáciou filmovej kópie. Teraz sa používa dvojkánálová, najčastejšie Dolby Stereo stopa spracovaná Dolby

procesorom, ktorý preratúva a rozkladá signál na 5.1. Ten ide do zvukových zosilňovačov a reproduktorov – do ľavého predného, centrálného, pravého predného, ľavého zadného, pravého zadného a do subwooferu na reprodukciu hlbokých tónov. Vyššia kvalita kín označená certifikátom THX značí, že kino ponúka reprodukovateľný špičkový obraz a zvuk, kino je patrične odhlučnené, ponúka správny uhol pohľadu a zvuk zo všetkých miest na sedenie.

Každý z nás vidí filmové hviezdy a hviezdíčky v žiare reflektorov, no málokto vidí, čo všetko je za nimi. My premietaci sme síce na úplnom konci cesty filmu k divákovi, ale zatiaľ sme tu a mnohí z nás máme radi túto prácu, aj keď si nemôžeme napríklad dovoliť žiadne pozabudnutie pri cigaretky, pretože neustále kontrolujeme chod celého predstavenia. Je dobré, že tento článok mohol vzniknúť a aspoň sčasti priblížiť technológiu premietania. Samotné premietanie priblížim v nasledujúcom čísle *Kinečka*. Filmový pás žije, ako ste si určite všimli, vďaka *Kinečko workshopom Pristrihni si!*, na ktorých sa venujeme insitnému experimentálnemu filmu a dávame možnosť účastníkom ukázať a ohmatať si filmovú surovinu a vyskúšať si zásah do nej. Výsledky sa prezentujú na konci festivalov (*Artfilmfest, Fest Anča, Kinobus, Barbakan...*). Dúfam, že inšpirujeme mladých ľudí k záujmu o médium filmu (filmový materiál), či už v podobe experimentu, alebo rozšírenia radov premietacích, ktorí verte či neverte, sú stále potrební.

ROBO PANYI

- 24 – 25 obrázkov je štandardná rýchlosť premietacích, na novších typoch sa dá manuálne prepnúť rýchlosť a v knihe záznamov filmovej kópie, ktorá je súčasťou balenia filmu, býva občas poznámka o počte snímkov za sekundu (poprípade na stránke imdb.com v sekcii technical specifications). Samozrejme kamera má aj iné rýchlosti snímania, dokonca vysokorýchlostné, kde je za menej ako tri sekundy exponovaný film s dĺžkou 600 metrov. Takto sa nakrúcajú väčšinou výbuchy a pri štandardnej rýchlosti premietania vzniká veľmi efektívny moment vlnenia horiacej masy a poletujúcich kúskov zničenej masy.
- Strhovač je ozubený valček nasadený na hriadelci maltezskeho križa a je súčasťou mechanizmu, ktorý zabezpečuje strhovovanie filmu po jednom poličku. Je to 4-fázový pohyb, pri obrazovej frekvencii 25 obrázkov za sekundu trvá otáčka strhovača 4/100 sekundy, zostávajúce 3/100 sekundy film v okienku stojí a svetelný tok premietaného filmu je prerušený otáčavou uzávierkou 1/100 sekundy, takže filmové poličko sa v skutočnosti premietajú 2/100 sekundy.
- Sony Dynamic Digital Sound.

Józef Robakowski: Sztuka to potęgal, 1985, zdroj: <http://bi.gazeta.pl>

Robakowského kino

Koncom augusta mi zostalo pár hodín voľna na pracovnej ceste vo Varšave. Keďže v Centre súčasného umenia v Ujazdovskom zámku majú zavedené rôzne návštevnícke výhody – napríklad otváracie hodiny galérie v piatok až do jedenástej večer (mimochodom aj zadarmo), stihla som si pozrieť veľkú retrospektívnu výstavu filmov a videoartu poľského autora **Józefa Robakowského**. Nebudem zakrývať svoje nadšenie jeho dielami a predstavím výstavu s pôvodným poľským názvom *Moje własne kino*.

Józef Robakowski (1939), poľský umelec žijúci v Łódži, je priekopníkom poľského videoartu a poľskej filmovej neoavantgardy. Okrem filmov a videoartu je autorom fotosérií, kresieb, inštalácií, objektov, performance, rôznych konceptuálnych projektov, je tiež teoretikom, akademickým profesorom a autorom niekoľkých manifestov či umeleckých vyhlásení. Na začiatku 70. rokov bol jedným zo zakladateľov skupiny *Warsztat Formy Filmowej* – platformy, ktorá kritizovala systém filmoveho vzdelávania a celkovo „inštitúciu“ kinematografie.

Aktuálna výstava v troch krídlach prvého poschodia Ujazdovského zámku vo Varšave predstavila zrejme najvýznamnejšiu časť Robakowského tvorby – krátke filmy a videá od konca šesťdesiatych rokov až po súčasnosť, ktoré boli doplnené niekoľkými fotosériami a jednou (v čase mojej návštevy bohužiaľ nefunkčnou) videoinštaláciou, premietanou prostredníctvom špeciálneho autorského zariadenia (*Gnuśna linia*, 1992). Hoci som z minulosti poznala mnohé z prezentovaných diel, ich súbor na výstave ma prekvapil svojou konzistenciou, radikálnou autorskou inovatívnosťou, nadhľadom a koncentrovanou dávkou spoločenskej kritiky. Kurátorka Bożena Czubak v úvodnom texte k výstave rozdelila vystavené Robakowského diela do dvoch hlavných, vzájomne konfrontovaných skupín – „expanded cinema“ a „my very own cinema“. Z videí patriacich do oblasti „expanded cinema“ to bol napríklad známy *Test 1* (1971) – film vytvorený bez použitia kamery, prostredníctvom ručnej perforácie filmoveho materiálu, efektívne doplnený zvukovou (teda skôr hlučnou) stopou zloženou z výskriabaných bodov. Z ďalších známych štruktúrnych experimentov to bol napríklad päťminútový film *Prostokat dynamiczny* (1971), kde autor analyzuje základné prvky filmoveho jazyka prostredníctvom obdĺžnika, meniaceho sa na základe zvukov hudby.

Druhá skupina videí, ktorú opísal kurátorský text – „my very own cinema“ – sa naopak obracala do Robakowského súkromia. Takto označené videá používali nihilistický až dadaistický jazyk. Tieto diela sa preto, najmä v kontexte režimu „Poľskej ľudovej republiky“, ocitali v pozícii kritického politického gesta. Na výstave bolo z tejto skupiny zdôraznené napríklad video *Moje videomasochizmy II* (1990), kde si autor v detailnom zábere deformuje tvár – v skutočnosti úplne neškodne – rôznymi predmetmi,

a zosmiešňuje tak obľúbené performancie postavené na autentickom telesnom zážitku (viacenský akcionisti by napríklad toto video mohli brať osobne). Ďalším z tejto kategórie bolo napríklad „autobiografické“ dielo, v ktorom autor detailne opisuje úlohu a charakter jednotlivých prstov na ruke v umelcovom živote (*O palcach*, 1982).

Kurátorkou naznačená polarita medzi neo-avantgardnými pokusmi a subjektívnou filmovou sebareflexiou pôsobila možno až príliš schematizujúco – naznačovala len dva krajné prístupy Robakowského k videu a k filmovej tvorbe. V skutočnosti sa však išlo o komplikovanejší súbor rôznorodých postupov, kde sa obe identifikované skupiny diel vzájomne miešali a prelínali. Už v prvej miestnosti výstavy bol kurátorský koncept dvoch protichodných autorských stratégií demonštrovaný prostredníctvom rozmiestnenia diel. Po úvodnom exponáte, ktorým bola – veľmi vtipne – zväčšenina Robakowského občianskeho preukazu staršieho dáta, nasledovala ulička medzi zoradenými televíznymi obrazovkami po oboch stranách – vľavo „Expanded ...“ a vpravo „My very own...“ veci. Už tu sa však ukázalo, že jednotlivé autorské prístupy majú veľmi nejasné hranice, a len ťažko ich možno takto roztriediť. Tvorcom výstavy sa podarilo tiež „vystrieľať“ mnohé svieže a kvalitné diela hneď v dvojrade v prvej miestnosti a na malých obrazovkách, napriek tomu, že mohli pokojne vystriedať niektoré videá monumentálne umiestnené na veľkých plátnach v ďalších miestnostiach. Pri návšteve výstavy som sa na desať minút „zasekla“ hneď pri prvom videu, ktoré som si pozrela – autor rôznymi rýchlostami približoval a vzdaloval pohľad statickou kamerou z okna, kde sa pri určitom zaostrení objavil jeho vlastný odraz. Všetky pohyby obrazu boli komentované autorovými slovami – „bližšie, bližšie, ďalej, ďalej, bližšie...“ (*Bliżej-dalej*, 1985). Nihilistické video vyslovene provokovalo svojou až bezočivou jednoduchosťou. A napriek práci s tradičnou kamerou malo zrejme najbližšie k experimentálnym nefilmovaným videám, ako napríklad k spomínanému dielu *Test 1*. Z ďalších videí z pomedzia oboch kategórií to bolo napríklad dvojkanálové video *Ćwiczenie na dwie ręce* (1976). Dve paralelne konfrontované obrazy predstavovali nezávislé zábery z kamier umiestnených v oboch rukách kráčajúceho autora. Expresívne pohyby kamery kopírovali prirodzený pohyb rúk kameramana,

a vtahovali diváka do jeho „rozhádzaného“ sveta. V podobnom duchu sa niesli aj ďalšie videá. Vo videu *Ojej, boli mnie noga* (1990) autor, tiež kráčajúci lesom, opäť expresívne kopíruje svoj pohyb pohybom kamery, no zo zvuku aj zo samotného pohybu je jasné, že kameraman má zranenú nohu a ledva kráča. Pre diváka bolo takmer nemožné udržať si od tohto diania nezúčastnený odstup – mám pocit, že ja som od tejto obrazovky vyslovene odkrivala.

V zostávajúcich miestnostiach výstavy bolo jednotlivým dielam ponechané viac priestoru – buď veľké plátna rozdelili priestory na menšie celky, alebo bola vyhradená celá miestnosť jednému videu. Táto priestorová stratégia sa vyplatila pri najznámejších videách, ako napríklad dielo *Zapis* (1972) – tak trochu varholovský kolektívny filmový autoportrét členov skupiny *Warsztat Formy Filmowej*, alebo zrýchlený časozberný pohľad na ľudské mravenisko na mestskom trhu v Łódži (*Rynek*, 1970). Samostatná miestnosť bola venovaná divácky zrejme najvďačnejšiemu 19 minútovému filmu *Z mojego okna* (1978 – 1999). Film je zosťrihom záberov nakrúcaných z rovnakého miesta z okna Robakowského panelákového bytu. Pohľad na veľký betónový dvor, vtipne komentovaný autorom (pre našinca určite pridá na pútavosti celého filmu aj autorov rodný jazyk), dokumentuje vývoj susedstva aj celej spoločnosti počas viac než dvadsiatich rokov. O umelcových susedoch sa divák dozvedá rôzne fakty z ich života, dozvedá sa tiež, kto je umelcov kamarát, kto ho vôbec nezaujima, alebo ako jeho manželka („*bardzo denervowana*“) uniká pred policajným autom. Počas celého filmu som mala pocit, že mám konečne možnosť vžiť sa do úlohy všetkých tých dôchodcov, čo celé dni bezcieľne špehujú za svojimi záclonami, a vedia všetko o všetkých v okolí.

Jedna miestnosť na výstave bola venovaná niekoľkým videám, kde autor použil techniku found footage. Podľa záberov je jasné, že v spojení s doplnenými zábermi a zvukovou stopou ide o inteligentnú politickú kritiku (Brežnevov pohreb, pochod Červenej armády na skladbu od Laibachu,...), napriek tomu bol pre mňa konkrétny význam týchto diel ťažšie dešifrovateľný. *Found footage* videá kurátorka doplnila o niekoľko fotosérií, napríklad Robakowského ironické autoportréty „v spoločnosti“ pápeža Jána Pavla II., ako sa objavoval v rôznych programoch na televíznej

obrazovke (*Zawsze byłem z Tobą*, 1982), alebo séria s názvom *Umenie je sila!* – umelcove autoportréty v bojovej polohe s rôznymi predmetmi dennej spotreby – od skrutkovača cez toaletný papier až po mŕtve ošklbané kurča (*Sztuka to potęga!*, 1985).

Celá výstava bola zakončená dvomi videami v samostatných miestnostiach, ktoré stáli v kontraste so všetkými predchádzajúcimi vecami. Predposledné video zobrazovalo niekoľko spomalených záberov na spiaci homosexuálny pár, prestrihaných s voyerskou kamerou snímaným chlapčenským maliarskym modelom (*Dotknięcie Józefa*, 1989). Kurátorský text hovoril o tajných autorových túžbach, a umiestnenie videa dávalo v konzervatívnom poľskom kontexte pocit akéhosi „odsunutia“ bokom. Posledné video bolo najstaršou vystavenou prácou a zároveň prvým filmom vytvoreným metódou *found footage* v Poľsku. Film 6 000 000 z roku 1962 je zosťrihom záberov na obeť holokaustu. Umiestnenie filmu celkom na konci opäť vypovedalo mnoho o poľskom kontexte výstavy. A podľa mňa bolo zbytočne smutným a moralizujúcim zakončením tohto vynikajúceho, neuveriteľne vtipného a inteligentného súboru diel. V každom prípade, napriek mojej predchádzajúcej kritike som za výbornú výstavu *Moje własne kino* veľmi vďačná – bola to pre mňa jedinečná príležitosť, ako sa detailne zoznamiť s tvorbou Józefa Robakowského. Dúfam, že sa mi niekedy v budúcnosti podarí predstaviť aspoň časť jeho diel aj na Slovensku.

—
GP

Józef Robakowski: MOJE WŁASNE KINO

5. jún – 7. október 2012, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava

<http://csw.art.pl>
www.robakowski.net
http://monoskop.org/Jozef_Robakowski

David Wojnarowicz, záber z nikdy nedokončeného filmu *A Fire In My Belly*

Vzhľadom na fakt, že Projekt 100 – 2012 uvedie aj film *Hanba*, ktorý sa do histórie okrem iného zapísal ako druhý najúspešnejší film s diváckym obmedzením NC-17 (tým prvým zostáva aj naďalej *Showgirls*, r. Paul Verhoven), čím opäť vytiahol na povrch „moralizovanie o morálke“ filmu ako takého, sa Suterén rozhodol tiež zamoralizovať i podiškurovať, ba aj slzičku nostalgie uroniť, no najmä sofistikovane pripomenúť, ako sa na túto tému moralizovalo kedysi. Preto nasleduje krátka prehliadka filmovej tvorby známej ako:

CINEMA OF TRANSGRESSION

*Čo nie je transgresívne, nie je underground.
Vytváraním niečoho prekvapujúceho treba ohrozovať
status quo, nie iba imitovať niečo, čo tu už bolo.*

NICK ZEDD
(autor manifestu Cinema of transgression)

O manifestoch sme v suteréne hovorili v súvislosti s remodernizmom. No na rozdiel od veľmi voľného a skôr inkluzívneho zoznamu odporúčaní sa Cinema of Transgression (COT) stavala do jasnej opozície. Svoju historickú úlohu tvorcovia okolo COT splnili a môžu svojim vnúčaťm hovoriť, že sa aspoň o niečo pokúsili.

Podobne ako remodernizmus, COT vychádza z kinematografie New Yorku konca 70. rokov. Nadšenci tamojšieho filmového undergroundu sa v 80. rokoch ocitli na vrchole svojej nespokojnosti a znechutenia a z tohto pocitu vychádza aj ich manifest. Underground, ktorý si New York vždy toľko rozmaznával, chytá divné odtiene v podobe „zapredaných“ kapiel, ako napríklad Blondie. Odpoveďou je disonantná a provokujúca No-Wave. Art-punk typu Television nahrádza No-Wave v zastúpení Teenage Jesus and the Jerks. V tom istom kánone berie zopár ľudí do rúk kameru namiesto gitár. Preto je častým výsledkom COT šokujúci videoklip k nepríjemnej hudbe (vec názoru, no taký bol pôvodný úmysel). Sama Lydia Lunch¹ sa niekoľko ráz nechala počuť, ako je všetko okrem jej tvorby nepotrebné, trápne, falošné a nudné. A filmári nasledovali slovami svojej kráľovnej. Preto je na rozdiel od spomínaného remodernizmu manifest COT plný hnevu, žľče a kategorických výrokov. V skratenej verzii ide o veľmi absurdnú formu filmárskeho nihilizmu.

Osemdesiate roky. Kinematografia sa ocitá v kríze, filmy sú iba nástrojom opakovania zaužívaných filmových postupov, ktoré prestávajú byť prekvapujúce. Avantgarda zlyhala a stala sa predmetom filozofických debát salónnych intelektuálov, umeleckú revolúciu zožrali jej vlastné deti. Zdrojom všetkého zla sú akademické patvary, ktoré vychádzajú z filmových škôl, mozgy úbohých tvorcov sú samá štruktúra namiesto slobody a iba to, čo dokáže posúvať hranice, šokovať a znechucovať, je skutočne a pravdivé. Východiskom z tohto marazmu je sloboda, zvrátený zmysel pre humor a sústavné pokusy posúvať hranicu toho, čo divák ešte znesie. Lebo iba vtedy mu film niečo naozaj dá.

Počet tvorcov COT a ich diel nie je ohromujúci, pričom väčšina sa prvoplánovo snažila

dodržať manifest a útočiť na morálku bez akéhokoľvek ďalšieho zámeru. Väčšinou ide o ručnú kameru, asynchrónny skreslený zvuk a sled záberov porušujúci akékoľvek zásady strihovej skladby. Amatérsky prístup je tu dotiahnutý (pokiaľ je to vôbec možné) do dokonalosti – aby aj ten najvzdelanejší filmový nadšenec či kritik mohol utrpieť prípadnú vážnu ujmu (na zdraví).

Nasledujúci výber je rovnako neotesaný ako zvyšné filmy COT, no vďaka burroughsovskogysinovským závanom stojí možno o úroveň vyššie. Minimálne výberom univerzálnejších tém než je znásilňovanie anjela čertom (*Nymphomania*, r. Tessa Huges Freeland).

KDE SÍDLI ZLO

Where Evil Dwells

1985, r. Tommy Turner, David Wojnarowicz

Kde sídli zlo je sotva polhodinová koláž, ktorá sa cielene snaží porušiť zaužívané pravidlá na všetkých frontoch. Okolo roku 2000 koloval Bratislavou leták, ktorý varoval mladých katolíkov pred diabolskou rockovou hudbou. Obsahoval rozbor textu „Highway To Hell“ od skupiny AC/DC. Podľa neznámeho autora tohto letáka sa satan vo forme agresívnej hudby snaží siahnuť nevinné duše do svojho dúpáta. Vizualne silný bol aj odsek, ktorý opisoval davy na metalových koncertoch, ako v tranze prítakávajú diabli. Kde sídli zlo v tom prípade nielen zachytáva všetky podobné obavy, ale nebráni sa zmapovať temné zákutia ľudského podvedomia. V chaotickej mozaike nachádzame metalistov, ako agresívne rozbíjajú všetko okolo seba, navzájom sa bijú počas satanistických obradov, exhumujú telá a následne ich rozštvrcujú, aby mohli hnijúce končatiny zhadzovať z mosta na cestu pripevnené o handrové figuríny, pričom Ježiš nie a nie umrieť za ich hriechy a oddáva sa obžerstvu na svojej poslednej večeri. Všetko podnecuje sprievodný démonický hlas vychádzajúci z úst bábky, ktorá brutálne zabije svojho bruchovravca. Dojem

absolútnej anarchie umocňuje hudba industriálnych a noiserockových kapiel 80. rokov. Hoci sa podobné a určite aj horšie scény objavili v rôznych exploatačných filmoch, chaotické striedanie jednotlivých obrazov a stále nové a nové formy násilia, hedonizmu a zotročovania sa menia z obyčajnej prehliadky deviácie na zatiaľ najpodrobnejšiu mapu pekla.

MAMI, MAMI KDE MÁM MOZOG?

Mommy Mommy Where's My Brain?
1986, r. Jon Moritsugu

Hoci je celý film jeden súvislý stroboskopický útok, je to zároveň aj „najsofistikovanejší“ príklad COT. Na rozdiel od *Kde sídli zlo*, vzbudzuje *Mami, mami kde mám mozog?* dojem štruktúrovanej eseje. Násilia a satanistických motívov (AC/DC, ktorým je spolu s Jacquesom Derridom film venovaný) sa síce tiež dočkáme, no miesto chaotického náhodného výberu nám „Výbor mladých rozhnevaných umelcov“ predstavuje film rozdelený na niekoľko častí:

I. Quantified paranoia (kvantifikovaná paranoia)

Ústrednou postavou je predstavenie „hlu-páka, idiota, debila a vášho prívětivého moderátora“ Johnnyho Publica. Vôbec sa účesom ani okuliarmi „nepodobá“ na punkové ikony Johnnyho Rottena či Richarda Hella. Prezentovaný ako miláčik televízneho publika, roztáča koleso šťastia, ktoré sa nakoniec zastaví na hesle „prznenie umenia“ presne medzi „smrťou“ a „potkanmi“²

II. Fields of gross (pole znechutenia)

(Čo je „in“ v roku '86)

– znásilnenie zvukom + metal

– Ježišov kult

– gore biznis

– Slander, U.S.A.

– Hell's Angels

– estetika intoxikácie marihuanou

– hardcoreová disonancia

– znechutenie – pôžitok

III. Libel, slander & slothalypse (urážanie, úbohosť a úpadok)

Navštívime mestečko Slaughter (v preklade zabitie) v Louisiane a priamo nadväzujeme na kult demonizovaného motorkárskeho gangu Hell's Angels, ktorý tam prišiel vyčíňať. Aj tak sa v Salughtere nikdy nič nenachádzalo. Je to zaspaté mesto plné hrdzavejúcich karosérií a zúfalých existencií.

IV. THE PART AFTER THE LAST (časť po tej poslednej)

Epilóg. Téma vojny a Johnnyho Publica zmlátia.

Opis, či obyčajné vymenúvanie faktov nikdy nepatrili k atribútom dobrej recenzie. No treba mať na pamäti, že jedným z cieľov COT bolo vysmievať sa z akejkoľvek prípadnej analýzy. Či na toto obdobie kinematografie niekto priamo nadviazal, sa dá usúdiť len ťažko. Minimálne sa o to v inej forme, no podobnej kadencii pokúsili celosvetovo obľúbené tínedžerské komédie. A ak toto malé nahliadnutie do Cinema of Transgression niekoho neodradilo, stačí si spomínané filmy nájsť vo svojom obľúbenom vyhľadávači. 21. storočie je totiž nádherné v tom, že je podaktoré filmy oveľa jednoduchšie nájsť, ako ich stráviť.

—
HLUK

¹ Spieváčka Teenage Jesus and the Jerks, neoficiálna hovorkyňa No-Wave (možno preto, že sa už takmer 30 rokov rada počúva).

² Preklady hesiel sú veľmi voľné, z dôvodu ich prípadnej vulgárnosti (pozn. prekl.).

záber z filmu *Fingered* (r. Richard Kern, 1986), zdroj: archív Richarda Kerna

14 -
Sute



HANBA

Shame
r. Steve McQueen



záber z filmu Shame, zdroj: ASFK

Brandonovo telo a duša sa nachádzajú v tom istom väzení, no v dvoch rôznych celách. A nevedia nadviazať kontakt ani vyfukávaním lyžičkou o ústredné kúrenie.

Už po prvých záberoch je jasné, kam sa *Hanba* snaží preniknúť. V chladnom a sterilne čistom byte uprostred rušného New Yorku mechanicky prežíva muž. Jeho bežný deň sa skladá z pravdepodobne iba automatických úkonov. Hoci je na prvý pohľad materiálne zabezpečený, plynúci čas len prežíva. Posteľ, sprcha, metro, práca, nevyhnutná socializácia, taxík, sprcha, posteľ. A napriek tomuto (k filmom o odcudzení už tradičnému) zasaďeniu nejde o obyčajnú psychologickú drámu. Tento muž sa volá Brandon a najviac zo všetkého má rád svoje vyvrcholenie.

Britský režisér Steve McQueen v *Hanbe* rozmieňa na drobné život človeka, ktorý je otrokom závislosti od sexu a všetkých vecí s ním spojených. Brandona spoznávame v už rozbehnutom štádiu „závislosti“ a bez zbytočnej analýzy príčin. Až do konca filmu nie je úplne jasné, prečo sa Brandon stále viac ponára do sveta pornografie. Dokonca aj jeho vnútorný svet je ukrytý pod chladnou maskou, nie náhodou veľmi podobnou tej, ktorú získa každý oddaný fanúšik korporátneho života.

Na prvý pohľad sú oba tieto svety (Brandonov pracovný a voľný čas) v akejsi symbióze. Ba dokonca sa môže zdať, že ten Brandonov je určený nepísanými pravidlami veľkej spoločnosti (reklamná spoločnosť, ktorá spája všetky korporátne kliše). Napríklad: po úspešnom obchodnom rokovaní si skupina kolegov-alfasamcov vyrazí na panáka a pri pohľade na Newyorčanky tretieho tisícročia sa s úplnou samozrejmosťou snažia nadviazať kontakt. Začína sa vojna signálov, moment, keď treba v niekoľkých vetách veľmi elegantne odhaliť svoj status a zámer. Nič, čo by postavy, ani diváci nepoznali zo seriálov typu *Sex v meste*.

Tieto situácie Brandon zvláda s prehľadom. Vytvoril si dokonalú masku života, kde najvýznamnejšiu úlohu hrá jeho spoločenský status. Teda aspoň je o tom bytostne presvedčený a tvári sa, akoby splnil nejaké pomyselné očakávania, a tým mal v rámci súkromia právo na hocičo.

Brandonovi kolegovia (zastúpení jeho šéfom Davidom) tiež nosia podobné masky. V rámci pracovného procesu a spomínaných povinných posedení sú všetci takmer identickí. No pod povrchom sú úplne rozdielni. V scéne, kde David skypuje so svojim synom je jeho tón zrazu ľudský, starostlivý a hravý. V tej istej polohe odsudzuje gigabajty porna (ktoré IT technici objavili vo firemnom počítači) a Brandon tak nepriamo dostáva signály, že jeho mimopracovná realita je úplne iná. Ba dokonca nezlučiteľná s realitou ostatných.

Všetky situácie, ktoré McQueen opisuje, sa sústredia výhradne na Brandona. No stále ide iba o ich opis, v rámci ktorého dostávame indície, aby bolo možné preniknúť do Brandonovho vnútra. Vidíme jeho telo, ako konzumuje sex v rôznych formách. Masturbácia, porno, live chat, prostitútky ktoré prídu a odídu. Rutina, ktorá sa dostáva na úroveň ohrievania večere, umývanie zubov, vysýpania smetí. Na plátne sa často objavuje jeho tvár. A nevyzerá to, že by mala bohatú paletu výrazov. Herec Michael Fassbender¹ udržiava Brandona pod dvoma – tromi gumenými polohami, čím iba znásobuje dojem nechoty deliť sa o čokoľvek s okolitým svetom. Jeho vnútorný svet je tajomstvom, ktoré si stráži aj pred okolím, aj pred divákom.

Konečne dostávame šancu nahliadnuť doňho až vďaka Brandonovej mladšej sestre Sissy. Jej príchod spája všetky atribúty nepozvanej návštevy: v dokonale čistom newyorskom byte sa načas usadí bordelárka, empatická, mierne hysterická a večne cestujúca speváčka. So Sissy prišlo do Brandonovho života najmä neželané teplo. Je to jediná žena, o ktorú nemá sexuálny záujem a sama mu ponúka to, čo on zjavne nikdy nepochopil – lásku, spolupatričnosť, záujem o „blížneho svojho“... Brandona to samozrejme vytáča a čaká, kedy toto ohrozenie prejde a on bude môcť opäť zaliezť do svojej chladnej ulity. Sissy ho z nej svojím ľudským teplom nechceno vyťahuje. Ako jediná v ňom totiž za celý film vzbudzuje emócie. Konečne ho vidíme, ako sa hnevá, ako sa bojí, ako vie byť dojatý. Brandon sa samozrejme bráni, verí v dokonalosť svojej masky, ktorá pred Sissy neobstojí. Ona nepotrebuje jeho peniaze podobne, ako nepotrebuje poznať detaily jeho sexuálneho života, ktoré má ako prvá možnosť odhaliť.

Ak sme na začiatku nevedeli, čo spôsobilo Brandonovu posadnutosť, máme možnosť veľmi jasne vidieť, čo spôsobuje jeho pád. Brandon si síce uvedomí, že jeho sociálny život nemá

vďaka „závislosti“ vysokú kvalitu, no namiesto pomoci hľadá nové a nové dôvody na jeho obhajobu. Zbavuje sa všetkého, čo mu prekáža. Sestra však odmieta odísť, je na svojho brata emocionálne napojená, snaží sa mu naznačiť, že majú iba jeden druhého a mali by držať spolu. Brandona to nezaujímá, radšej sa bude zdokonaľovať v tom, v čom je dobrý. Zbavením sa svojej dôstojnosti a úmyselným klesaním alebo siahnutím si na temnotu sexuality, samého seba odstriháva od reality. A vtedy mu nepomáha už ani kedysi taká podstatná maska...

V režijne a záberovo čistej *Hanbe* sa McQueenovi podarilo možno oveľa viac, než keby sa Brandonovo vnútro pokúšal analyzovať. Ani jeden dialóg (až na niekoľko náznakov) sa priamo nevyjadruje k Brandonovmu vnútru. K dispozícii máme iba niekoľko zástupných situácií a práve ich jednoduchosť a spomínaná schematickosť ponúkajú prehľadnú rovnicu. Aj postavy aj prostredie aj dekáda, v ktorej sa film odohráva, môžu byť kedykoľvek nahradené inými, preto sa aj *Hanba* môže odohrávať v ktoromkoľvek veľkomeste (západného sveta). Jej odčítavanie nie je sústavne narušované nejakým kontextom, alebo okolnosťami, ktoré s Brandonovou závislosťou vôbec nesúvisia. McQueen sa mohol naplno sústrediť na rozprávanie obrazom, čo aj logicky vyplýva z jeho predošlého zamerania (socha,

fotografia, výtvarné umenie, videoart). Uvažuje viac kamerou a záberovaním, vysvetľovanie necháva na diváka.

Hanba by síce mohla byť zaradená medzi filmy o závislosti, no hoci sme svedkami toho, ako „si niečo niekoho zotročí“, aj spomínaná závislosť sa časom tiež stáva iba nástrojom pre McQueenov vizuálny zámer. Jednotlivé časti príbehu akoby iba smerovali k ďalšej výzve, ako výsledný pocit vyrozprávať obrazom. A vtedy sa východiskové témy, ako maska, chlad, konvencia, smútok či napätie stávajú základom pre McQueena tvorca, ktorý vníma film viac ako médium než ako posolstvo.

—
HLUK

1 Za herecký výkon dostal Michael Fassbender ocenenie na MFF v Benátkach, cenu BAFTA a nomináciu na Zlatý Glóbus v kategórii najlepší herec v dráme. *Hanba* je po *Hlade* (2008) druhou spoluprácou Fassbendera s režisérom McQueenom.

Momentálne v kinách v rámci prehliadky Projekt 100.

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

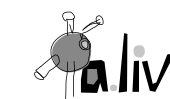
KINEČKO vychádza
raz za 2 mesiace.

www.kinecko.com

Vydanie časopisu a výrobu DVD
finančne podporil:

AVF AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



Obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z minulého KINEČKA je *Chuť melónov* (The Wayward Cloud, r. Tsai Ming-liang). Za správnu odpoveď získava Martin Kudláč celoročné predplatné Kinečka. Uhádnite z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Pište na kinecko@kinecko.com.

Sledujte stránku www.kinecko.com

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

Ak nie je dohodnuté inak

Vrúcny vzťah medzi autorom filmu a producentom

I.

Aj keď vás znením zákonov obťažujem len nerada, v prípade majetkových práv musíme začať práve definíciou zo zákona. Tam je totiž ten vrúcny vzťah medzi autorom a producentom celý zakopaný (zadefinovaný). Sľubujem, že to bude jediná zákonná definícia v tomto článku. Autorský zákon¹ upravuje majetkové práva v § 55, kde je uvedené: „Ak nie je dohodnuté inak, majetkové práva autorov k audiovizuálnemu dielu vykonáva výrobca originálu audiovizuálneho diela, 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.“ Najdôležitejší je práve začiatok zákonnej definície. Aj keď tak nevyzerá. „Ak nie je dohodnuté inak...“ je presne jedna z tých zákernejších právnych formuliek. Dáva hneď iný význam celej vete, a to, že producent nemá zo zákona právo výkonu majetkových práv. Bez autorov je stratený. Výkon diela, či už napísanie scenára, réžia, alebo skomponovanie hudby pre film musí byť písomne dohodnuté s autormi. Formou bude samozrejme zmluva na dielo, v ktorej musí byť v zmysle tohto paragrafu zakotvený aj súhlas producenta s odmenou za dielo pre autora. Ak takýto postup nie je dodržaný, producent nemá právo vykonávať žiadne majetkové práva k filmu.

II.

Z vlastnej praxe viem, že autori sa vzdávajú všetkých práv veľmi ľahko. Dohodnú sa na jednorazovom honorári, a tým končia. V tom najhoršom prípade si zmluvu ani neprečítajú. Neuvedomujú si, že zbytočne prenechávajú dispozíciu so všetkými majetkovými právami producentovi, a pritom by sa s ním mohli dohodnúť na systémoch odmien aj za jednotlivé licencie. Producentom nemožno vyčítať, že si všetky práva privlastňujú. Hrajú sami za seba. Prečo to tak nerobia autori?

III.

Ako to urobiť tak, aby koza zostala celá a vlk sýty? Prednedávnom za mnou prišla kamarátka so zmluvou na vytvorenie scenára k filmu s tradičným prístupom k vyrovnaniu práv medzi ňou ako autorom a producentom.² Zmluva hovorila o tom, že licenciu udeľuje bezúplatne, teritoriálne a časovo neobmedzene a dovoľuje mu previesť na kohokoľvek tretieho. Čiže vzdáva sa všetkého za mizivú odmenu. Chyba! Zmluva môže totiž môže znieť aj takto:

- I. Producent sa podpisom tejto zmluvy zaväzuje zaplatiť Autorovi jednorazovú paušálnu odmenu:
 - a) za vytvorenie AVD vo výške ...,
 - b) za poskytnutie licencie za použitie AVD vo výške ...,
 - c) za plnenie iných povinností

a poskytnutie iných súhlasov vo výške ..., Celková odmena je vo výške ...

2. Producent sa podpisom zmluvy zaväzuje zaplatiť Autorovi podielovú odmenu za poskytnutie licencie v celkovej výške ... % z čistých výnosov producenta z použitia AVD. Odmena je splatná raz za kalendárny rok, a to do 31. 03. nasledujúceho roka a v tejto lehote sa Producent zaväzuje odoslať Autorovi vyúčtovanie podielovej odmeny za príslušný rok. Čistými výnosmi producenta sa pre tento účel rozumie skutočný konečný príjem producenta z využitia AVD, t. j. distribučné výnosy.

Netreba v rámci odmien za licencie zabúdať, že žijeme v časoch, kde technológie každým dňom prinášajú nové a nové možnosti šírenia audiovizuálnych diel, preto je vhodné si aj tieto potenciálne spôsoby zazmluvniť vo vzťahu k producentovi napr. aj takto: „Ak vznikne v čase trvania majetkových práv Autora nový, doposiaľ neobjavený spôsob použitia AVD, na ktorý sa táto zmluva v okamihu jej uzavretia nevzťahuje, zaväzuje sa Autor, že na výzvu Producenta poskytne bez zbytočného odkladu Producentovi výhradné a inak neobmedzené oprávnenie k použitiu AVD takýmto novým spôsobom, a to za odmenu, ktorej výška bude primeraná a v tej dobe obvyklá s prihliadnutím k výške odmeny dohodnutej touto zmluvou a jej pomeru k rozsahu licencie dohodnutej touto zmluvou. Tieto práva a povinnosti prechádzajú na právnych nástupcov, ako aj

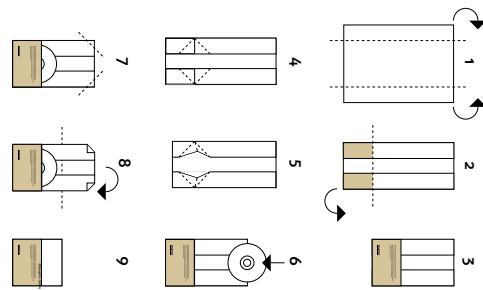
dedičov zmluvných strán.“ „Pevne verím, že autori si tento článok prečítajú. Ak nie ste autor, ale nejakého poznáte, alebo sa chystáte na túto dráhu, prosím, dajte mu tento článok prečítať, skopírujte mu ho alebo odfoťte. Určite sa mu zide!

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!

—
EP

- 1 Zákona č. 618/2003 Z. z. o autorskom práve a právach súvisiacich s autorským právom (autorský zákon) v znení neskorších predpisov.
- 2 Presné znenie o súhlase/licencii bolo: 1. Autor touto zmluvou udeľuje objednávateľovi súhlas s použitím vytvoreného diela, a to menovite k: a) vyhotoveniu rozmnoženiny diela, b) verejnému rozširovaniu originálu diela alebo jeho rozmnoženiny predajom alebo inou formou prevodu vlastníckeho práva, c) verejnému rozširovaniu originálu diela alebo jeho rozmnoženiny nájmom alebo vypožičaním, d) zaradeniu diela do súborného diela, e) spracovaniu, prekladu a adaptácii diela, f) verejnému vystaveniu diela, g) verejnému prenosu diela. Odmena bola ďalej v zmluve upravená jednorazovo.

Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD



Darkroom je avantgardný tanečný film režiséra Petra Bebjaka. Na scenári sa okrem neho podieľal Yuri Korec, ktorý je zároveň autorom choreografie filmu a kamery sa zmončil Martin Žiaran. Z prítomia vystupujú šesť mužských postáv. Ako príznaky sa postupne vynárajú z útrobov opustenej plavárne. Čakajú jeden na druhého. Tma ich oslobodzuje, prebúdzajú ich vášne. Ponúka sa nám pohľad do najintímnejšieho vnútra človeka - muža. Skryté túžby, zadržávané pudy, nevy povedané city - to všetko sa pod rúškom tmy derie na povrch. Vstúpte aj vy s nimi do tmy a nechajte sa zviest.

„Keď sme začali s Ďurom Korcom uvažovať o tanečnom filme, chceli sme vytvoriť film, ktorý bude postavený na dráždivosti - cez zažité skúsenosti, odpozorované veci, pretlmočenie gejskej témy, cez to elementárne, fyzické, čo nás priláhuje v temných priestoroch, pretože tam ľudia chodia, pretože sa tam stretávajú.“
(Peter Bebjak v rozhovore pre Kinečko)

AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

Výrobu a distribúciu
DVD finančne podporil:

DNA Production

KINEČKO



KINEČKO

Darkroom