

## program

### s. 2

Scratch (v) o filme:  
Portugalský film  
vo vyhnanstve

### s. 3

En Face: Rui Pocas

### s. 4

Scratch (v) o filme:  
DOC Lisboa

### s. 5

To see or not to see:  
E Agora

### s. 6

Scratch (v) o filme:  
Podlasie makes me happy

### s. 7

En Face: Bernardo Gaeiras  
To listen or not: Flying lotus

### s. 8

Scratch (v) o filme:  
portugalská producentka  
na MFFD Jihlava

### s. 9

To see or not to see:  
Pena dní  
Premôcť čas: Cosmo  
a Travis, detail a celok

### s. 10

Tvárou v tvár:  
Zamatoví režiséri

### s. 11

Vidieť či nevidieť: Zamatoví  
teroristi, Kandidát

### s. 12

Vidieť či nevidieť: Zázrak  
z dvoch uhlov pohľadu

### s. 13

Tvárou v tvár: KUŤO  
Vidieť či nevidieť: Odchod  
na korze

### s. 14

Škrt (v) o filme: Kinobus  
PS: Early Melons – po  
dvoch rokoch opäť zarodia

### s. 15

Škrt (v) o filme:  
Distribúcia krátkych filmov  
Midpoint

### s. 16

Suterén: Greenaway  
a krátke filmy

### s. 17

Suterén: Greenaway  
a krátke filmy  
Film (Galéria Solar a MFF  
Curtas vo Via do Conde)

### s. 18 - 19

Porad si sám:  
Išli Pandy do sveta,  
Kratasy na fonde

### s. 20

Lisboetas – online stream  
na DAFilms  
Film (Galéria Solar a MFF  
Curtas vo Via do Conde)

# KINEČKO

číslo 17 / ročník 4 / október + november 2013 / cena 3 € / 78 Kč

Vlastným očiam neveríš?  
Uhádni  
Iným výhru závidíš?  
Neblázni  
Čo to na fotke vidíš,  
prezraď mi!

(kinecko@kinecko.com)

## editoriál

*Quando está frio no tempo do frio, para mim é como se estivesse agradável, Porque para o meu ser adequado à existência das coisas O natural é o agradável só por ser natural.*<sup>1</sup>

ALBERTO CAEIRO

Nečítali sme sa od júna a za ten čas sa veľa zmenilo. Máte aj vy ten pocit?

Zomrel Peter Solan, osobnosť, ktorú stačí stretnúť iba raz, aby ste na ňu nikdy nezabudli, nehovoriac o tom, že pána režiséra bolo možné bežne stretnúť v bratislavských trolejbusoch a predovšetkým, že jeho filmy ako *Boxer a smrť*, *Prípady Barnabáš Kos*, *Kým sa skončí táto noc*, *Sedem svedkov* atď. sú podľa môjho názoru vrcholom slovenského príspevku do kontextu modernej svetovej kinematografie.

Nasledujúca správa nemá porovnateľne tragický charakter, no nie je ani zanedbateľná. Keďže jedna z kmeňových redakcií nášho časopisu, Katarína Gatialová už nemala srdce naďalej chodiť poza Kinečko vzhľadom na množstvo svojich profesionálnych aktivít a mimobratislavských pobytov a sama usúdila, že to neprospieva jeho kvalite ani periodicite, rozhodla sa po štyroch rokoch prenechať svoje miesto v redakcii a dvojstranu *Medzi kinom a galériou* niekomu novému. Skúsi to s nami Petra Hanáková, ktorá nám vyhovuje nielen pre svoju medziodborovú pozíciu kurátorky Slovenskej národnej galérie a filmovej historičky, ale predovšetkým pre svoj nekonformný a brislný postoj k súčasnému umeniu. *Adeus Gapa, bem vindo Petra!*

Časť toho obdobia, počas ktorého sme sa nečítali, strávila časť redakcie Kinečka (Eva a Eva) v Portugalsku, a neboli to iba letné prázdniny. Dost často sme tam mysleli na vás, milí čitatelia a napriek tomu, že pôvodne sme plánovali zamerať sa v októbri Kinečku na Island, po návrate z cesty sme zmenili názor a pustili sme sa do spracúvania letných podnetov z oblasti filmu. A tak tu teraz leží pred vami portugalské Kinečko, ktoré je napriek všetkým klimatickým zmenám stále

ešte v kraťasoch. A to okrem iného preto, že jedným zo zásadných portugalských podnetov bol pre nás festival krátkometrážnych filmov Curtas vo Vila do Conde, kde Kinečko fyzicky aj mentálne strávil týždeň, odprezentovalo svoj kurátorský výber krátkych slovenských filmov, pohrúžilo sa do galérie experimentálneho filmu Solar a nadobudlo bronz vo vlnách Atlantiku. Krátke filmy sa v Kinečku stali neoddeliteľné od Portugalska a tak sa s ním ocitli v jednej obálke. Nájdete v nej na jednej strane rozhovor s kameramanom Ruiom Poçasom, kameramanom filmu *Tabu*, ktorý sa v minulom roku pohyboval na popredných priečkach svetových kritických rebríčkov a na druhej článok o distribúcii krátkometrážneho slovenského filmu *Pandy*. Na jednej strane recenziu na nový dlhometrážny portugalský film *E Agora* z pera nášho nemeckého dopisovateľa Jensa Geigera a na druhej článok o krátkometrážnych filmoch Petra Greenaway v Suteréne. Na jednej strane texty, ktoré spájajú obe aktuálne témy, ako report z výstavy na portugalskom festivale Curtas a na druhej strane texty, ktoré nemajú nič spoločné ani s jednou z nich, ako napríklad rozhovory s tvorcami nových slovenských filmov a recenzie na ne.

Jednou z najväčších zmien v Kinečku, ktorú sme zaviedli zatiaľ iba experimentálne je, že v ňom nenájdete žiadne DVD. Chrobáka do hlavy nám nasadil už dávnejšie známy bratislavský výtvarník a DJ Palo Čejka, ktorý vyhlásil, že DVD je hnusné médium a dávno prežitý nerecyklovateľný odpad a preto by sa Kinečko malo zamyslieť nad tým, ako sa ho zbaviť. Konečné rozhodnutie bude samozrejme na vás, čitateľoch. Očakávame ohlasy v redakcii, názory na to, aký prístup k vašim filmom v Kinečku by vám vyhovoval najviac. Ak to bude to hnusné médium – DVD, my sa k nemu samozrejme vrátíme.

Tentoraz sme však vyskúšali spoluprácu s medzinárodným portálom pre dokumentárne filmy DAFilms, ktorý exkluzívne iba pre čitateľov Kinečka sprístupnil pod špeciálnym kódom až do Vianoc streaming portugalského filmu *Lisboetas* (Lisabončania) režiséra Sérgia Tréffauta z roku 2004. Viac

o filme sa dočítate z rozhovoru so Cintiou Gil, jednou z troch riaditeľov portugalského festivalu Doclisboa a pochopíte, že aj v Portugalsku sa toho od nakrútenia tohto filmu veľa zmenilo.

Keď som bola pred asi ôsmimi rokmi prvý raz v Portugalsku, bolo to niečo výnimočné – slovenskí turisti ešte na tento západný koniec Európy neprenikli a väčšina Portugalcov ani nevedela, že niečo ako Slovensko existuje. Dnes je všetko iné. V uliciach Lisabonu, či na algarvských plážach si musíte dávať pozor na intímne reči v slovenčine. Tiež som si musela zvyknúť nadšene neoslovovať v uliciach Bratislavy cudzích ľudí, keď začujem portugalčinu. Stalo sa to bežným. Zatiaľ mi nie je jasné prečo, ale povára sa, že Slováci a Portugalci majú k sebe blízko. Každopádne, nielen Kinečko, ale aj Európa sa mení a keď som si prezrela obsah tohto čísla o Portugalsku a kraťasoch, aby som ho doplnila o editoriál, vynorila sa z neho ešte tretia téma, ktorá ním preteká ako spodná voda a tou je práve zmena. Okrem iného sa vonku riadne zozimilo.

EVA K

<sup>1</sup> *Vždy keď je zima, vtedy keď má byť zima, cítim sa úžasne.*

*Pretože mám rád prirodzené veci.*

*Príroda stačí byť prírodou aby bola úžasná.*

(Alberto Caeiro je jedným z mnohých altereg známeho portugalského básnika Fernanda Pessou).

záber z filmu *Trans*

## Portugalský film vo vyhnanstve

Čím sa portugalský film stáva jedným z najpútavejších v Európe a vo svete? Prečo ho tak často vyzdvihujú na popredné priečky prestížnych medzinárodných festivalov? Čo spôsobuje takú rozdielnosť medzi domácim a medzinárodným prijatím? V minulosti sa hovorievalo, že režisér zachytáva dianie vo filme podľa skutočného života. Tvrdilo sa, že film a život (a naopak) tvoria jeden celok. Ak sa však v priereze pozrieme na históriu filmu v Portugalsku zistíme, že tieto dve reality sa nikdy nestretli.

Od úplného začiatku sa filmy nakrútené v Portugalsku odohrávali buď trochu za alebo trochu pred reálnym obdobím a ľuďmi, ktorí v ňom žili. V istom zmysle by sme mohli povedať, že národná produkcia stratila kontakt so spoločenskou realitou svojich ubúdajúcich divákov. V žiadnom smere sa nedokázal odlúčiť od sociálno-politického kontextu, v ktorom sa rozvíjal a rástol.

Portugalský film bol a je plný vášni a utrpenia. Nejde v ňom len o priemysel (ktorý v podstate ani neexistuje) alebo o umenie 'tout court', hovoríme tu o skutočnej zanietnosti. Čo viedlo Manoela de Oliveiru k tomu, aby na približne tri desaťročia uzamkol svoje režimom „cenzurované“ projekty do zásuvky a ako storočný ich znova vytiahol na svetlo? Čo hýbe filmami Pedra Costu s priemerou návštevnosťou v domácich kinosálach a s počtami v takých odlišných krajinách ako Francúzsko či Japonsko? Odpoveď je jednoduchá: skutočný zmysel kinematografického poslania a obrovské ego väčšiny našich tvorcov.

Ak by nebolo asertivity a buržoázneho podnikania (ktorý bol v každom smere výsledkom márnivosti) Aurélia Paz dos Reis (Porto, 1862 – 1931), Portugalsko by v podstate nikdy nenasledovalo kroky bratov Lumièreovcov a nikdy neprezentovalo verejnosti *Portugalský kinematograf* (Kinematografo Portuguez), hneď po Francúzoch, 12. novembra 1896.

Tak ako všade inde na svete, aj film v Portugalsku vznikol následkom túžby človeka vyskúšať nové vynálezy v období poznačenom priemyselnou horúčkou a tešil sa z príjmov, ktoré táto novinka vytiahla z pokladní kín. V období, keď nasledovať anglické a francúzske výdobytky znamenalo byť v predvoji pokroku v Európe, sa akcionári v oblasti kinematografie vyzdvihovali pred ostatnými, v lone bigamickej spoločnosti rozdelenej medzi veľkých patrónov priemyslu a chudobných robotníkov.

Po zavedení režimu diktatúry a vedúcich orgánov propagandy v Portugalsku začal film slúžiť odlišným ideám, iným tváram. V Lisabone boli založené produkčné štúdiá TOBIS a zo slávneho divadla Revista boli odlákaní najobľúbenejší komediálni herci. „Chlieb a cirkus“ režimu však spôsobil spoločenský útlm, čím sa masy oddialili od veľkého plátna. Vytvorili sa síce podmienky, aby národný film získal novú tvár, bola však plná rozporov a neúcty. Poľavenie režimu v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch umožnilo, aby niekoľko

mladých osobností mohlo študovať v mestách ako Londýn a Paríž a vrátiť sa s očisteným estetickým zmyslaním a odhodlaním skončovať s ilegálnou svojich názorov. Mená, ako Fernando Lopes, João César Monteiro, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, José Fonseca e Costa, António Reis, medzi inými podporovaní nadáciou Gulbenkian a Portugalským centrom filmu, vyprodukovali celý rad filmov, ktoré ako celok oveľa neskôr vytvorili základy Novo Cinema Português.

Napriek tomu, že hnutie vnieslo silný estetický obsah a predstavilo sa ako novinka v kultúrnej a umeleckej panoráme doby (a v politickom kontexte, z ktorého vyústila Aprílová revolúcia, pád diktátorského režimu a vznik demokracie), Cinema Novo stratilo silu a vplyv (alebo povedzme, sviežosť), bez vážneho a pevného pokračovania. *Neprieichodnosť*, ktorú João César Monteiro vyhlasoval za typickú pre tento kinematografický prúd, sa stávala čoraz priechodnejšou a niektorí producenti čím viac prístupnejší vplyvom ostatných štýlov v samotnom filme. Tak ako v iných kultúrnych oblastiach v Portugalsku, hnutie neprežilo svojich najvýznamnejších účastníkov.

Je potrebné dodať, že vstup Portugalska do Európskej únie v roku 1986 a následná „standardizácia“, ktorá zasiahla všetky členské štáty, ovplyvnila národnú kinematografickú produkciu počas nasledujúcich tridsiatich rokov. Starí autori, ako Fernando Lopes (*88 Octanas* – 88 oktánov) a José Fonseca e Costa (*Viúva Rica Solteira Não Fica* – Bohatá vdova nezostane sama) sa snažili zvyšovať návštevnosť kín prostredníctvom príťažlivých tém a známych televíznych autorov, zatiaľ čo nové generácie režisérov produkovali bezcharakterné filmy na amerikanizované témy, obmedzované európskymi rozpočtami (*Tentação* – Pokušenie a *Inferno* - Peklo od Joaquim Leitão, *Zona J* a *A Bomba* od Leonela Vieiru a iné). Obdobie deväťdesiatych rokov a začiatok nového storočia boli navyše poznačené tvorivou dezorientáciou úplne vzdialenou od estetiky, čo by sa v tom období dalo považovať za národné status quo vo všeobecnosti.

V podstate nemôžeme ani hovoriť o portugalskom filme ako celku, ale o izolovaných filmoch rôznych žánroch, ktoré spája len obdobie vzniku. Nestálosť hlasov mu však dodáva originalitu, ktorá sa zdá byť príťažlivá pre svet filmu nezávisle od toho, že doma nie je uznávaný.

Napriek ekonomickej kríze a negatívnym opatreniam vlády (škrtý v dotáciách, zvýšenie DPH na vstupnom, finančné zásahy do rozpočtu Cinemateca Portuguesa' atď.) súčasní portugalskí režiséri produkujú viac a nezávisle od iných faktorov a vo väčšej miere ukazujú svoje umenie. Od roku 2004, keď Manoel de Oliveira získal svojho druhého Zlatého leva na festivale v Benátkach, filmy ako *Alice* od Marca Martinsa (2005), *Odete* od João Pedra Rodriguesa (2005), *O Fatalista* od João Botelha, *Transe* (Trans) od Teresy Villaverde (2006), *Juventude em Marcha* (*Mladosť v pohybe*) od Pedra Costu (2006), a mnohé iné, získali po dlhom čase medzinárodné uznanie, ktorého sa tak dožadovali. Filmy sa začali zúčastňovať na medzinárodných festivaloch s dobrými ohlasmi. Najnovšie sa k nim pridali Miguel Gomes (*Aquele Querido Mês de Agosto* – Vtedy v auguste z roku 2008 a *Tabu* z roku 2012), a João Salaviza (*Arena* z roku 2009 a *Rafa* z roku 2012, v oblasti krátkometrážnych filmov).

Medzinárodné spoločnosti a publikum nachádzajú v týchto súčasných portugalských filmoch exotiku, ktorá nie je bežná v európskom filme, založenú na smelosti a drzosti v použití produkčných prostriedkov – vo väčšine (a čoraz viac) nezávislých – a neobvyklé estetické smerovanie.

So stúpajúcou tendenciou dostávajú portugalské filmy nádherné prelínania dokumentu s fikciou. Príkladmi zmiešania týchto dvoch štýlov do jedného príbehu sú filmy *Aquele Querido Mês de Agosto* a *Tabu* od Miguela Gomesa, s jeho prekvapivým čiernobielym videním a kinematografickým jazykom. Na druhej strane, Pedro Costa prepožičiava svojím filmom precízne kinematografické oko a filmové nadšenie v transcendentálnom štýle Fredericka Wisemana materializované štyrmi predobrazmi: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Yasudžiro Ozu a John Forda. Filmy *Juventude em Marcha* a *Ne Change Rien* (2009) sú dokonalé príklady prijatia týchto artefaktov.

Ďalším dôležitým menom súčasnej doby (hoci už s bohatou tvorbou) je João Canijo. V snímke *Sangue do Meu Sangue* (Krv mojej krvi, 2011) tvorca filmuje v chudobnej štvrti na predmestí Lisabonu spolu s profesionálnymi hercami a miestnymi obyvateľmi. Hlavná protagonistka Anabela Moreira sama strávila určitý čas v tejto štvrti, vystavená podmienkam bežného obyvateľa, aby sa do hĺbky mohla vcítiť a pravdivo vykresliť svoju postavu.

záber z filmu *Tabu*

# 2 -

# Costa

Podľa jej slov to bol pre ňu zážitok silnejší ako samotný život.

V posledných rokoch aj sám Manoel de Oliveira, storočný režisér, vkladá do svojich filmov silný (auto)biografický obsah, čím dáva postavám črty blízke jeho osobnosti (najvýstižnejším príkladom je *Cristovão Colombo* – *O Enigma*, 2007), alebo už vyššie spomenutý zámer sfilmoviť príbehy, ktoré počas mnohých rokov zostali skryté v zásuvke a tým sa stali výnimočné (*Singularidades de Uma Rapariga Loira* – Jednoduchosť jednej blondínky, 2009, *O Estranho Caso de Angélica* – Zvláštny prípad Angeliky, 2010 a *O Gebo e a Sombra* – Gebo a tieň, 2012).

Film v Portugalsku sa od svojich úplných začiatkov až po súčasnosť postupne sústreďoval na obraz toho, kto ho vytváral a na výrobný proces na úkor diváka. Filmy, úmyselne alebo nie, tak nadobudli efekt mystifikácie režiséra. Publikum nevyhľadáva národné filmy, pretože sa s nimi nestotožňuje a nevidí v nich prostriedok na reflexiu a zmenu, čo sú dva hlavné princípy kinematografického umenia ako takého.

Nekoordinovaná a nevyvážená tvorba rozpočtov a nízka návštevnosť kín vedú vládu k neustálym škrtom (kde viac ešte môžu zoškrtat?), čím umlčia hlasy, ktoré by sa mali vo viacerých aspektoch vypočuť. Nedocenenie portugalského filmu v domácom prostredí je teda príčinou vzájomne prepojených prvkov, ktoré neumožňujú plné využitie potenciálu, aký bezpochyby má.

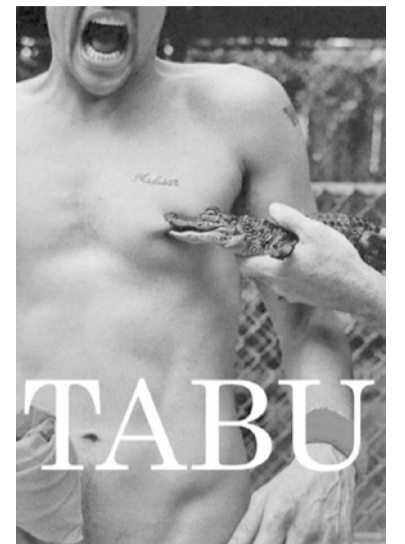
Zostáva nám s nádejou spomínať na nedávne roky a dúfať, že medzinárodná komunita bude aj naďalej oceňovať našu filmovú produkciu s dôrazom na pôsobivosť a bohatosť filmu, a to napriek všetkým faktorom, ktoré ho nepretržite podkopávajú a odsudzujú do vyhnanstva v zahraničí.

**LUÍS CARNEIRO FERREIRA**  
preložila Miroslava Glovňová

1 Národný filmový archív, mediátka, kino a filmové múzeum v Lisabone.



## O slobode, pamäti a pohyblivých obrazoch



Príbeh rozhovoru, do ktorého sa chystáte začítať, začal zhruba pred rokom na kameramanskom festivale Manaki Brothers v Macedónsku, kde som po dlhšom čase zakúsila filmový zážitok, po akom sa o polnoci píšú maily a esemesky priateľom – čiernobiely portugalský film *Tabu* režiséra Miguela Gomesa. Premietanie uvádzal kameraman **Rui Poças** (RP), ktorý svoj úvod zakončil energickým zvolaním: „35 mm film nie je mŕtvý!“.

# 3

O tom, prečo si to myslí, sme sa bavili na prechádzkach po bitolskom tureckom trhu, a tak vznikla prvá polovica tohto rozhovoru. O tú druhú som ho požiadala tesne pred vydaním Kinečka v kraťasoch, keďže som pochopila, že v portugalskej kinematografii za ten rok veľa zmenilo a chcela som zistiť, či sa to nejak odrazilo aj na názoroch a entuziazme tohto drobného, ale o to neprehliadnutejšieho kameramana a fotografa.<sup>1</sup>

**EK:** Prečo ste sa spolu s režisérom Miguelom Gomesom rozhodli nakrútiť *Tabu* ako čiernobiely film?

**RP:** Film bol od začiatku plánovaný ako čierno-biely. Pre mňa to bolo samozrejme špeciálne zaujímavé, keďže som odjakživa túžil nakrútiť čierno-biely film a špeciálne na filmový materiál, nie na video. S Miguelom nakrúcam filmy už veľmi dlho, sme spolu prakticky od našich filmových začiatkov, vzájomne sa veľmi dobre poznáme, takže zhodnúť sa na spoločnom koncepte je pre nás veľmi jednoduché. Film je rozdelený na dve časti. Prvá, ktorá sa odohráva v súčasnosti, je nakrútená na 35 mm materiál a druhá, ktorá je istým druhom retrospektívy, na 16 mm film. 16 mm materiál lepšie prináleží obsahu, ktorým je pamäť a spomienky. *Tabu* je o láske a o spomienkach. Keď na niečo spomínate, obrazy, ktoré si vybavujete, nie sú kompletné. Pamätáte si len niečo a pamätáte si to veľmi špeciálnym spôsobom. Spôsob, akým pracuje pamäť, má do činenia s magickým realizmom. Okrem toho je zaujímavý aj aspekt samotného výberu filmového materiálu, s ktorým niektorí ľudia, čo dnes chodia do kina, už ani nikdy neprišli do kontaktu. Keď vidíme na plátne jeho kvality, zrno, sme náhle zasiahnutí spomienkou na starú kinematografiu. A obzvlášť ak ste cinefil, milujete filmy, poznáte staré filmy z dvadsiatych, tridsiatych rokov, z počiatkov kinematografie, nemôžete sa vyhnúť spomienkam na filmové zážitky z minulosti, zážitky so starými filmami. Je to dôležitou súčasťou vnímania tohto filmu. Ďalšie rozhodnutie, ktoré sme urobili hneď v úvode práce na *Tabu* bolo, že chceme pracovať v čo najkomornejších podmienkach, ktoré by sa tiež približovali práci na filme spred sto rokov. Druhú časť filmu sme nakrúcali v Afrike na 16 mm materiál a nemali sme žiadnu elektrinu, takže osvetlenie sme mali iba z odrazov v zrkadlách. Na kameru sme boli ja a jedna asistentka. Snažili sme sa naozaj čo najjednoduchším spôsobom vyťažiť čo najviac z toho, čo bolo okolo nás. Dokonca sme jeden čas uvažovali, že si budeme filmový materiál vyvolávať denne sami na mieste v Afrike, že si vytvoríme nejaký malý stan, ktorý bude slúžiť ako polné laboratórium. Dokonca sme už spravili aj nejaké testy.

**EK:** A ako dopadli?

**RP:** Usúdili sme, že je to príliš riskantné. Hoci dlho sme to zvažovali a boli sme pripravení integrovať do finálneho tvaru i všetky škrabance a chyby, ktoré by tento proces so sebou priniesol, pretože aj to je súčasťou života filmu. Náš plán bol naozaj otvoriť sa čomukoľvek, čo príde. Ale v tomto prípade sme to nakoniec neriskovali.

**EK:** Nezdalo sa vám tiež riskantné nakrúcať bez pripravených dialógov na filmový materiál? Nemuseli ste potom vystrihnúť a zahodiť množstvo nepotrebného materiálu?

**RP:** To bolo tiež súčasťou ducha tohto projektu. Druhú časť filmu odohrávajúcu sa v Afrike sme nakrúcali bez akéhokoľvek scenára. Ale to, že pracujete bez scenára, neznamená, že neviete, čo chcete. Je to vec metódy, nie technológie. Ako rozdiel medzi analógovým a digitálnym fotoaparátom. Keď fotíte na analóg, dôkladne si všetko premyslite než stlačíte spúšť. Nie ako s digitálom, na ktorý nafotíte tisíc fotiek čohokoľvek. Je pravda, že na

digitál si toho môžete nakrútiť viac a je to lacnejšie. Ale sú projekty, pri ktorých jednoducho nepotrebujete nakrúcať veľa, pokiaľ nejde o dokument. Napríklad pri animovanom filme predsa presne viete, čo idete robiť – nakrúcate políčko po políčku.

**EK:** Prednedávnom mi kameraman *Bielej stuhy*, Christian Berger v rozhovore povedal, že už nevidí budúcnosť pre filmový materiál. Že technológie jednoducho natoľko pokročili, že film už ku svojej práci nepotrebuje... doslova povedal, že pre neho rozdiel medzi zrnom a pixelmi nie je dôležitý. Ty si to pravdepodobne nemyslíš...

**RP:** Ja si myslím, že filmový materiál má svoju budúcnosť. Jednoduchým príkladom je vinyl a CD. Vždy sa nájde spôsob pre tých, ktorým vyhovuje tento nosič, ako si ho vyrobiť a šíriť. Aj keď to bude málo ľudí, dajme tomu okolo tisíciky. Ale ak sa rozhodnem, že chcem nakrútiť film na filmový materiál, vždy to budem môcť urobiť. A tak isto ho bude vždy kde premietnuť, aj keby to malo byť len vo filmových archívoch a špecializovaných kinách. Pre mňa je to predovšetkým voľba závisiaca od obsahu, ktorý spracovávam. Je pravda, že tu máme novú éru a bolo by hlúposťou nevyužívať to, čo nám prináša. V prípade *Tabu* sme sa však nerozhodli pre filmový materiál iba z nostalgie, ale preto, že sme boli naozaj presvedčení, že tento film si ho vyžaduje a že by to nebol ten istý film, keby sme ho nakrútili na digitál. Je to voľba rovnakého druhu, ako keď sa maliar rozhoduje medzi olejovými farbami a akvarelom. Takže áno, v mnohom súhlasím s Christianom Bergerom a máme pravdu v tom, že kamera je viac založená na koncepte a vízii než na nástroji, ktorý použijeme. Ale ja verím, že... ja jednoducho verím (smiech).

**EK:** Počula som, že každý kameraman má nejakú špecifickú kameramanskú obsesiu. Aká je ta vaša?

**RP:** To je ťažké, lebo ja ich mám veľa. Ale ak si mám vybrať jednu, je to sloboda. Sloboda pracovať podľa svojich predstáv. Existuje veľa rôznych metód pri tvorbe filmu. A ja si myslím, že najzaujímavejšie filmy sú tie, ktoré vznikali v slobodnom tvorivom procese. Mám na mysli slobodu v myslení, keď robíte veci, ktoré od vás nečakajú, ktoré nie sú tak celkom normálne. To posúva filmový jazyk dopredu. To je asi moja obsesia, mať vždy otvorené dvere k veciam, ktoré som ešte nerobil a ktoré sa odo mňa neočakávajú.

**EK:** Zo slobody sa ale uživiť asi nedá. Z čoho platí svoje účty kameraman v Portugalsku?

**RP:** Som kameramanom na plný úväzok. V posledných rokoch som začal pracovať aj na komerčných filmoch, čo som predtým dlho odmietal, aby som sa mohol sústrediť na dokumenty a hrané filmy, ktorým som sa naozaj chcel venovať. V momentálnej situácii krízy, ktorá v Portugalsku nastala, keď produkcia dokumentov a hraných filmov radikálne poklesla, sa však musel radikálne zmeniť aj prístup a priority pri výbere projektov, na ktorých filmári participujú.

**EK:** Čo teda robíš ešte stále pre radosť?

**RP:** Milujem fotografovanie. Zamiloval som sa do neho už veľmi dávno a mal som príležitosť zistiť, že je to pre mňa najprirodzenejšia cesta vyjadrovania. V rámci filmu, kolektívneho umenia, je úloha kameramana (fotografa pohyblivých obrazov) nesmierne dôležitá, keďže myšlienky vo filme sa vyjadrujú predovšetkým prostredníctvom obrazu.

**EK:** Môžeš nám vysvetliť podrobnejšie, čo sa to v poslednom čase deje okolo lisabonskej Cinemateky?

**RP:** Portugalskej Cinemateke hrozí zánik. Ekonomická kríza a finančný model, pomocou ktorého sú organizované jej

aktivity, priviedol túto inštitúciu do situácie „blížiacей sa smrti“. Cinemateka Portuguesa nie je iba kultúrne centrum venované filmu s dvoma kinosálami a obrovskou knižnicou s archívom, vydavateľstvom, múzeom, ale predstavuje aj najväčší filmový archív a centrum uchovávaní filmového materiálu v Portugalsku. Počas celého svojho fungovania mala Cinemateka najdôležitejšiu úlohu v uvádzaní filmov. Niekoľkým generáciám premietala denne veľmi náročný program založený nielen na pokladoch z fondu národnej portugalskej kinematografie, ale aj svetovej klasiky. Bohužiaľ v tejto chvíli sa budúcnosť zdá byť dost tmavá – hovoríme o totálnom zatvorení celej inštitúcie.

Som z toho veľmi smutný. A tiež som si vedomý, čo to znamená z pohľadu archívu a uchovávaní filmu. Filmové archívy sú rovnako dôležité ako akékoľvek iné (napríklad ako múzeá malby alebo sochy). A navyše, v prípade filmu nejde „iba“ o zachovanie umeleckej hodnoty, ale aj historickej, pretože kinematografia má vždy aj svoj dokumentujúci aspekt: dokázala by si si predstaviť históriu dvadsiateho storočia, keby si nikdy nevidela ani jeden pohyblivý obraz?

**EK:** Čo považuješ za špecifické pre portugalskú kinematografiu, jednak z hľadiska kameramana, ale aj diváka?

**RP:** Nie som si istý, či dokážem uspokojivo odpovedať na túto otázku. To by bolo asi lepšie sa opýtať niekoho, kto nie je z Portugalska. Portugalsko nikdy nebolo krajinou veľkých maliarov alebo fotografov. A kinematografia dlho vôbec nebola zaujímavá. Dokonca ani diktatúra, ktorá vládla v Portugalsku vyše štyridsať rokov sa o film nezaujímal tak intenzívne ako v iných európskych krajinách. Nie som si istý, ale myslím, že pravdepodobne práve nedostatok vizuálnej tradície by sa dalo považovať za špecifikum portugalskej kinematografie. Na druhej strane sa Portugalsko vždy pýšilo básnikmi a spisovateľmi. Dokonca sa hovorí, že „v každom Portugalcovi sa ukrýva básnik.“ Bohužiaľ, kinematografia je veľmi drahá a komplikovaná vec, takže sa jej len málokedy chopia básnici. Takto by som to vyjadril veľmi v skratke, ale na druhej strane si napríklad možno všimnúť, že náš najslávnejší filmár Manoel de Oliveira (vo veku štyri rokov stále nakrúca filmy) kladie dôraz na slová v priereze celej svojej kinematografie.

**EK:** Nemám rada, keď mne niekto kladie tento typ otázok, ale na záver to skúsím. Aký je tvoj úplne najobľúbenejší portugalský film?

**RP:** Hm... Veľmi ťažké! Možnože hraný film *O Acto da Primavera* od Antónia Reisa, mimo Portugalska pomerne neznámeho režiséra a krátky film *A Caça* od Manoela de Oliveiru.

**EVA K**

<sup>1</sup> Rui Poças založil a riadi malú fotografériu v lisabonskej Alfame s názvom Pickpocket gallery.

Rui Poças, foto: Telmo Churro



# Portugalsko z pohľadu riaditeľky festivalu



Cintia Gil, zdroj: Doclisboa

**Cintia Gil (CG)** je jednou z trojice riaditeľov medzinárodného filmového festivalu Doclisboa, ktorý sa tento rok bude konať 24. októbra až 3. novembra v Lisabone. Festivalu, ktorý stvorila portugalská asociácia dokumentu Apordoc, ako spôsob, akým možno ukázať alebo reflektovať dokument ako prax a ako priestor na spytovanie sveta a našej súčasnosti. Je to jediný festival dokumentárneho filmu v Portugalsku.

**DT:** Prečo je váš festival čisto festivalom dokumentu? Mnohé festivaly dokumentu v súčasnosti integrujú aj fikciu alebo hybridné formy tohto žánru. Nemali by radšej všeobecne byť festivaly bez ohľadu na žánr, ako je to v Locarne či Rotterdame?

**CG:** My túto identitu vnímame ako výzvu, ako matricu, ktorá je tu preto, aby sa o nej neprestajne rozmýšľalo a problematizovalo. Tvorba programu pre festival dokumentárneho filmu môže byť spôsobom ako spochybniť hranice dokumentu, hľadať jeho silu transformovať sa, tie línie, ktoré dokument ako prax vedú k jeho vlastným hraniciam a ponúkajú mu nové spôsoby, nové kinematografické formy a hnutia. Toto nás ako riaditeľov a tvorcov programu baví: transformovať tú matricu a prispieť k odmietnutiu ortodoxie a noriem v kinematografii. Preto, keď premietame *fictions du réel* (čo aj robíme, v niektorých paralelných sekciách), výpovedné alebo experimentálne filmy, nikdy ich tak neklasifikujeme – my prinášame mapu vedúcu cez skupinu filmov, s rôznymi vchodmi a východmi, kde má kinematografia silný, no viacnásobný vzťah s realitou.

**DT:** V programovom výbore máte pomerne veľa ľudí. Myslíte si, že ak rozhoduje viac ľudí, program bude demokratickejší a vo výsledku menej radikálny?

**CG:** Tu nejde o to, byť radikálny či viac demokratický. Tvorba programu s viacerými ľuďmi nám ponúka možnosť vnímať rozdielne úrovne citlivosti a rozdielne prístupy k filmom a k festivalu ako celku. A to spôsobuje, že rozhodnutia sa prijímajú viac vedome. Aj tie silné alebo potenciálne radikálne rozhodnutia. Nebojíme sa vlastných presvedčení a ich potvrdzovania cez to, čo robíme. Len to radi robíme v dialógu, spoločne, pokiaľ možno s čo najširším záberom. Nezamieňame si demokraciu s nedostatkom formy.

*Odmietame uprednostňovať premiérové stratégie a kritériá pred kvalitou a dôležitosťou filmov. My náš program vnímame ako pozvanie do kina, organizovanú, no pluralitnú krajinu, do ktorej našich hostí a divákov pozývame pozrieť sa a obývať ju.*

**DT:** Ako sa staviate k premiéram v rámci programu? Čo si vo všeobecnosti myslíte o stratégiách premiérovania v Európe, prípadne vo svete?

**CG:** Doclisboa sa koná v krajine s názvom Portugalsko, to znamená v krajine, kde sa veľa dobrých filmov verejne nepremieta, kde dokumentárne filmy sotva majú komerčný okruh, a televízia má veľmi nevyraznú kvalitu. Počas svojej existencie si Doclisboa našiel významné publikum: festival každoročne navštívi okolo 30 000 divákov. Preto sú našimi primárnymi kritériami kvalita a výstižnosť. Odmietame

uprednostňovať premiérové stratégie a kritériá pred kvalitou a dôležitosťou filmov. My náš program vnímame ako pozvanie do kina, organizovanú, no pluralitnú krajinu, do ktorej našich hostí a divákov pozývame pozrieť sa a obývať ju.

Okrem toho, chápeme dôležitosť premiérovania filmov, prináša to novým prácam ich vlastný život a okruhy – cítime túto zodpovednosť voči portugalským filmom, to v prvom rade. Preto do programu zaraďujeme iba filmy, ktoré ešte v našej krajine premietané neboli. Medzinárodné či svetové premiéry sú tiež jedným z kritérií, no nie prvoradým.

**DT:** Takže na čo sa tento ročník Doclisboa bude zameriavať?

**CG:** Toho roku tu máme plnú retrospektívu francúzskeho režiséra Alaina Cavaliera. Taktiež aj retrospektívu s názvom Pohyblivé fotografie: Fotografie, fotografi a dokumentárny film, ktorej kurátorom je Federico Rossin, s dielami od autorov, ako Babette Mangolte, Robert Frank, Hollis Frampton, John Baldessary, Michael Snow – okrem iných. V roku 2013 si pripomenieme prvý tragický jedenásty september, ten z roku 1973, keď sa za pomoci USA z Čile stala vojenská diktatúra. K tejto udalosti budeme mať program, s Patriom Guzmánom, a tam budeme môcť ukázať očarujúci film *La Spirale* od Jacqueline Meppiel, Armanda Mattelarta, Valérie Mayouxovej, v spolupráci s Chrisom Markerom.

V sekcii Passages sa budeme zameriavať archív, pozrieme sa na jeho rôzne podoby a určenia. Ukážeme inštalácie Hartmuta Bitomskoho, Camille Henrotovej, Elisabeth Priceovej, ako aj inštaláciu štrnástich epizód z Berlin Alexanderplatz od Rainera W. Fassbindera (ktorými navrhujeme rozmýšľať o kinematografii aj o fikcii ako o novom začiatku genealógie našej súčasnosti).

Je potrebné spomenúť, že otázka politickej kinematografie bude prítomná mnohorakými spôsobmi, viac či menej explicitnými vo všetkých sekciách. Festival otvoríme snímkom Yervanta Giannikiana a Angely Ricci Lucchi's Pays Barbare a uzavrieme ho dielom Mohammada Rasoulofa Manuscripts don't Burn. Obidva filmy nás vyzývajú, aby sme našej súčasnosti čelili priamym a čistým spôsobom, a aby sme vzali na vedomie potrebu čítať znamenia, ktoré sú okolo nás. Zaspali sme vo vynútených tichách alebo v pohodlí demokracie, a stačí nám poobzerať sa naokolo aby sme si uvedomili, že každá chvíľa si vyžaduje odpor a kritiku. A je nevyhnutné dodať, že Rasoulofov film je extrémne odvážnym a veľkorysým gestom, ktoré ukazuje priamo na Irán, no hovorí o nás všetkých.

**DT:** Čo sa portugalských filmov týka, pravdepodobne bude pre vás ľahké reflektovať stav dokumentárnej produkcie v Portugalsku. Koľko portugalských filmov sa prihlásilo tento rok a aká bola ich kvalita?

**CG:** Prijali sme asi dvesto portugalských filmov. Ich kvalita sa líši, ako je to aj všade inde. Dostali sa k nám vskutku úžasné filmy, a tiež také, ktoré by si vyžadovali trochu väčší odstup, možno trochu viac práce alebo reflexie. **DT:** Aký druh filmovej formy režiséri používajú a aké témy pokrývajú? Samozrejme, nie je možné generalizovať a určiť trend, no možno by ste mohli len vypichnúť niektoré príklady...

**CG:** Je tu viacero filmových foriem a tém. V zásade platí, že portugalský dokument vyjadruje mnohé rozdielne vízie kinematografie a života. Samozrejme môžeme hovoriť o nejakých silných línách, ako napríklad silný vzťah k histórii našej kinematografie, silný vzťah k našej krajine (vidiecky ráz, more...). Takisto je veľmi zaujímavé, že politická reflexia, prítomná v portugalskom dokumente (a v kine, dá sa povedať) nie je doslovná, ale je vybudovaná pomocou metafor a veľmi silného poetického rozmeru. Vplyv poézie, histórie a spomienok je veľmi silný. Vezmime si slávnych filmárov, ktorí nám priniesli vlnu novej portugalskej kinematografie (vypukla pred päťdesiatimi rokmi), alebo tiež generáciu deväťdesiatych rokov, generáciu Pedra Costu, Teresy Villaverde, Manuela Mozosa alebo Joaquina Pinta. V deväťdesiatych rokoch, keď bola založená asociácia Apordoc, sa objavila silná vlna dokumentov – prax, ktorá bola poznačená antropologickými otázkami (filmy od autoriek ako Catarina Mourão, alebo Catarina Alves Costa), silne ovplyvnená úžasnými dokumentmi od Antónia Camposa, a títo ľudia skutočne iniciovali reflexiu dokumentu ako kinematografickej praxe. Dnes najmladšia generácia simultánne dedí túto tradíciu, no prináša aj nejaké nové vízie pre nás a pre našu kinematografiu. Dôležité je, že väčšina režisérov veľmi plynulo prechádza od fikcie k dokumentu, pričom odmietajú uzavrieť svoju tvorbu v jednom žánri. Portugalský dokument bol všeobecne vymýšľaný a nakrúcaný mimo televízií (aj keď aj tu boli nejaké výnimky a aj keď po istý čas verejná televízia prispievala nejakými financiami na tieto filmy). Tento fakt formoval našu realitu, a možno preto aj dnes tých niekoľko (málo) portugalských filmov, ktoré u nás mali komerčný úspech, boli dokumenty (napríklad *Lisboetas* od Sérgia Tréfauta).

**DT:** Portugalsko aktuálne zažíva veľké problémy s financovaním filmov. Nový zákon o kinematografii hovorí, že financovanie by sa malo odvíjať od daní súkromných a káblových

televízií a internetových providerov, a financie by mali ísť priamo na špecifickú inštitúciu. Avšak provideri odmietajú platiť. Ako sa to odráža na portugalskej kinematografii v praxi?

**CG:** V prvom rade, obozretnosť: nikto nemôže plánovať projekt na dlhodobom základe, pretože naši správcovia nám každý rok hovoria, že nevedia, či budú schopní dodržať svoje sľuby a kontrakty. Toto prináša nielen osobné ťažkosti pre každého, ale z pohľadu toho, čo je v stávke, ide o omnoho významnejší problém, pretože to znamená, že iba veľmi málo režisérov môže nakrúcať filmy. A aj tí, ktorí nakrúcajú, pracujú vo veľmi znepokojivej situácii, mnohí z nich vlastnými prostriedkami s metódami samoprodukcie. Toto platí pre filmovú produkciu, ale aj pre asociácie ako je Apordoc, pre festivaly, a aj pre najdôležitejšiu inštitúciu, akú máme – naše Múzeum a archív filmu. Táto vláda jednoducho zničila kultúrne politiky v našej krajine. Pre začiatok jednoducho zavreli ministerstvo kultúry a nahradili ho Sekretariátom pre kultúru, ktorý nie je schopný rozhodnúť o ničom.

A potom si vybudovali taký prístup, ktorý je založený na neustálom ohrozovaní, neustálej ignorácii faktu, že najväčšou stratou nie sú ľudia, ktorí prídu o príjem. Je ňou strata celej krajiny s živou a hlbokou filmárskou tradíciou, ktorá stráca svoju dedičnosť (minulosť a budúcnosť) a svoju silu, prebudovať ho.

Provideri odmietajú zaplatiť čo im vyplýva a čo dlžia zo zákona, tí iba hrajú svoju hru. To je iba typické a vonkoncom nie prekvapivé. Znepokojujúci je však fakt, že táto vláda je neschopná brániť zákon a zákonný stav, a kryje sa tým, že to zvaluje na súkromné spoločnosti a k umelcom a filmárom sa stavia, ako keby boli paraziti. V skratke, Portugalsku vládne pár necitlivých a ignorantských ľudí, ktorí nechcú, aby naša krajina mala kultúrne dedičstvo a umeleckú produkciu. Je to takého jednoduché. Prečo? Iba preto, že tomu nerozumejú.

**DT:** Ako by sa to dalo riešiť?

**CG:** Na jednej strane, musíme pokračovať v robení filmov, premietat' ich a hovoriť o nich. A naše zraky a príhovory by sme mali obrátiť k tým, ktorí majú nástroje na to, aby túto situáciu zmenili. A zároveň musíme ľuďom pripomínať, že toto je ich kultúra, to sú ich životy a oni sú tí, ktorí strácajú najviac. To sa dá urobiť tak, že im ukážeme, čo robíme, zapojíme ich do našich záležitostí a debát, a to je to čo robíme na festivale Doclisboa. Situácia sa zmení, keď väčšina obyvateľov Portugalska jasne povie, že chcú, aby kinematografia a umelci existovali slobodným spôsobom.

**DT:** Aká je situácia v kinách v Portugalsku?

# 4 -

# Costa ove

## STRACH A KRÁSA V CENTRE KRÍZY

**E Agora? Lembra-me**

r. Joaquim Pinto, Portugalsko, 2013

Zdá sa, že táto festivalová sezóna praje dokumentárnym filmom. Zatiaľ čo benátsky Zlatý lev pre dokument *Sacro GRA* Gianfranca Rossio v Benátkach bol pre mnohých prekvapením a vyvolal rozsiahlu diskusiu, ďalší dokumentárny film zostal takmer nepovšimnutý, aj keď získal Špeciálnu cenu poroty a Cenu FIPRESCI na filmovom festivale v Locarne. *E Agora? Lembra-me* (A teraz? Pripomeň mi) Joaquina Pinta je 164-minútové dielo, ktoré nás sprevádza širokou paletou tém – a tiež jeden z vrcholov súčasnej portugalskej kinematografie v 2013.

„Volám sa Joaquim, môj život je nuda.“ Čistá lož hned v úvode dokumentu nebýva zvykom, avšak presne tento trizvy tón protagonistu bude sprevádzať divákov bezmála tromi vôbec nie nudnými hodinami. Protagonistom je Joaquim Pinto, ktorý je v portugalskej a európskej kinematografii veľmi dobre známy už od sedemdesiatych rokov. Pracoval ako zvukár pre veľké množstvo režisérov – medzi inými Manoel de Oliveira, Raul Ruiz, Werner Schroeter a João César Monteiro. Od začiatku deväťdesiatych rokov Pinto režíruje sám, orientuje sa hlavne na dokumenty.

V súčasnosti žije so svojím manželom Nunom Leonelom, bývalým členom heavy metalovej kapely a svorkou psou v portugalskom vnútrozemí, stará sa o záhrady a pokúša sa obrábať suchú pôdu. Nie je to však pohodový vidiecky život. Pinto musí zo zdravotných dôvodov často cestovať do Španielska. Takmer pred dvadsiatimi rokmi mu diagnostikovali hepatitídu C a HIV, chorobu, ktorá zabilo mnoho Pintových priateľov, kolegov a mentorov. *E Agora? Lembra-me* je jeho asociatívny denník, ktorý dokumentuje obdobie jedného roka po začatí novej liečby. Nové lieky nielenže bojujú proti vírusom, ktoré má v krvi, ale taktiež spôsobujú poruchy vnímania.

V tejto chvíli je jasné, že film nebude klasický dokument. Ako možno zachytiť realitu, keď je jej vnímanie ovplyvnené drogami a podľa Pinta „vzďaľuje telo od mysle“? Ako zdokumentovať realitu vírusu, ktorý je taký malý, že ho ani nevidno? Nájsť zobrazenie neviditeľného, no známeho fenoménu je veľmi ambicióznou snahou, najmä pokiaľ vezmeme do úvahy fyzický a mentálny stav hlavného protagonistu, režiséra, kameramana a zvukára počas nakrúcania.

Veľká miera fascinujúcej sily tohto filmu spočíva v spôsobe, akým sa Pinto s touto slabosťou pasuje. Berie si k srdcu okrídlený výrok Beuysa „Ukáž svoje rany!“ a transformuje neviditeľné rany do obrazov. Pinto tak vytvára viacvrstvovú koláž svojho života v čase zásadnej krízy. Scény z rodinného života prepletá psychedelickými sekvenciami, filozofickými rozpravami a opulentnými zábermi prírody, čím otvára dvere vesmíru možných významov a konotácií.

Jadrom filmu je veľmi osobná kríza, boj Pintovho tela voči toxickej liečbe. Táto vnútorná kríza sa šíri celým filmom – tak ako vírus filmárovým telom. Zatiaľ čo vidiecky dom a záhrady Pinta a jeho manželka sú na začiatku filmu vykreslené ako svätyňa, miesto, kde vládne jednoduchosť, dlho posvätné nezostanú. Ostrovček mieru zrazu ohrozí ďalšia kríza v podobe lesných požiarov. Tretie kolo krízy nastáva, keď Portugalsko a Španielsko zasiahne finančná kríza a Pintovi hrozí, že sa už nebude môcť liečiť v Španielsku. A v pozadí na televíznej obrazovke vidíme, že kríza na Blízkom východe je prítomná takmer neustále. Aj keď jednotlivé krízy pôsobia rôzne, všetky kulminujú v centre filmu, ktorým je Joaquim Pinto. Finančná kríza nie je abstraktnou ekonomickou záležitosťou, ale predstavuje život ohrozujúce dosahy na HIV-pozitívneho človeka, ktorý zúfalo potrebuje drahé lieky. Lesné požiare už nie sú len logickým dôsledkom suchého leta v Portugalsku. Vidíte dvoch mužov bojovať s plameňmi až do vyčerpania tela, čím sa urýchljuje požiar vnútri – vírus.

Avšak medzi týmito vrcholmi krízy ohrozujúcej samotnú existenciu protagonistu – filmára, sú dlhé fázy rutiny, ktoré sú poznačené každodenným opakovaním – požívanie liekov a odber krvi, spánok, prebúdzanie, hra so psami – hrozba je stále prítomná, ale podprahová – a pôsobí takmer zvládnuteľne. Je to však nebezpečný a nesprávny záver, ako dokazujú listy a správy Pintovho priateľa Jo Santosa, ktorý podstupuje podobnú liečbu.

Ale aj za tejto na prvý pohľad vážnej situácie Pintov film nepozostáva z obrazov zúfalstva, ale je naplnený čistou krásou. Dlhý záber na vážku, ktorá zlahka sadá na vrchol stebľa, osa, ktorá obštipkáva hamburger v Pintovej ruke, či láskyplný vzťah medzi psou a ľudskou časťou rodiny. *E Agora? Lembra-me* umožňuje nájsť si čas a oceniť tieto obrazy a – presne ako jej protagonistu – veriť a oslavovať krásu prírody – tej istej prírody, ktorá priniesla HIV.

**JENS GEIGER**

preložila Dominika Borsuková Girao



Záber z filmu *E Agora? Lembra-me*

# 5

Kolko ich je, aké majú programy, digitalizácia a jej vplyv na distribúciu filmov, návštevnosť...

**CG:** Množstvo kín zavrelo. Mnohé mestá, ako je Porto (druhé najväčšie mesto), v skutočnosti nemajú regulárne komerčné kiná vo svojich centrách. Veľmi opadol záujem divákov, no to si myslím že je všeobecný problém. Čo sa programov a distribúcie týka, veľmi málo kín má v programe autorské či nezávislé snímky, a to je problémom pre distribútorov, ktorí chcú tieto filmy distribuovať: nemajú ich kde premietiť, a keď nájdú miesto, (jedine vo väčších mestách), nemajú dosť peňazí na propagáciu. A tak je to začarovaný kruh.

Len pred nedávnom začali niektorí špecifickí producenti budovať svoju sieť pre samodistribúciu, spoliehajú sa na filmové kluby a malé kiná po celej krajine. A fungovalo to, hoci si to vyžadovalo obrovskú snahu od každého.

Najvýstižnejší príklad, aký vám viem dať, je film od autorov Kaurismaki, Costa, Erice a Oliveira pre Guimarães, hlavné mesto kultúry: premiéroval sa raz v Guimarães, potom v Ríme, potom v Rotterdame... a teraz ho premietajú v Tokiu... a neraz ho premietali po jeho premiére v Portugalsku. Komerčné kiná a veľké korporácie distribuujú a premietajú portugalské filmy iba preto, lebo sú k tomu zákonom nútené. Tu nie je stratégia, žiadna skutočná vôľa robiť to.

**DT:** Kolko a aké typy dokumentov sa dostanú do distribúcie v Portugalsku?

**CG:** Nie mnohé, a závisí to od daného filmu. Vie to prekvapiť. Napríklad, film Gonçala Tochu *É na Terra não é na Lua* (Je na Zemi, nie na Mesiaci, 2011) ďalej João Pedro Rodrigues a João Rui Guerra da Mata a ich *A Última Vez Que Vi Macao* (Keď som naposledy videl Macao, 2012) alebo film od Salomé Lamas Terra de ninguém (*Krajina nikoho*, 2012), či dokument Sérgia Tréfauta *Lisboetas* (Lisabončania, 2004), alebo *Fantasia Lusitana* (2010) od João Canija, film s názvom *48* (2010) od Susana de Sousa Dias, či *José a Pilar* (2010) od Miguela Gonçalvesa Mendesa: všetky boli v posledných rokoch distribuované a vydané a všetky mali slušné publikum. Portugalci majú radi dokumenty, pokiaľ sú poznačené silnou filmárskou víziou, hlbokým a kritickým pohľadom do nášho sveta a histórie. Avšak, nedá sa to zovšeobecňovať pre všetky dobré dokumenty: naozaj je to v súčasnej situácii rizikom distribuovať v Portugalsku akýkoľvek film, pokiaľ to nie je trhák a pokiaľ distribútor závisí od vystavovateľov.

**DT:** Čitatelia Kinečka majú príležitosť, pozrieť si film *Lisboetas* na DAFilms.com. Odráža to, ako v dvadsiatom storočí portugalskí pracujúci pracovali v zahraničí a ako sa na konci

storočia paradoxne asi milión emigrantov vrátilo do Portugalska. No koncom roka 2004 boli emigranti prinútení znovu sa presťahovať, a čísla rastú. Ako sa to stalo a aká je teraz v Portugalsku atmosféra?

**CG:** Áno, to je fakt. Atmosféra je trocha smutná. Práve teraz tvoria veľkú časť emigrantov umelci, držiteľia titulu PhD., veľmi kvalifikovaní ľudia, ktorí odmietajú robiť hocijakú prácu, len aby prežili. Cítia sa nevtaní a nechcení. Je pravdou, že náš premiér v začiatkoch svojho vládnutia doslova povedal, že emigrácia je dobrou voľbou! A pravdou tiež je, že ľudia strácajú energiu a sú smutní. Je zaujímavé, ako teraz v Brazílii vítajú portugalských umelcov, učencov a kvalifikovaných pracovníkov.

**DT:** Mohli by ste prípadne uviesť asi 5 portugalských filmov, do ktorých ste sa osobne zamilovali? Možno sa zamilujeme tiež...

**CG:** Je to ťažké, no risknem to. Zamilovala som sa viac ako päťkrát, tak sa pokúsím vybrať tie, ktoré by podľa mňa mali teraz premietiť všetkým, aspoň v Portugalsku, pretože aj film nás niekedy môže priviesť naspäť do reality.

João César Monteiro a jeho *Que Farei com Esta Espada?* (Čo mám robiť s týmto trávníkom?, 1975); Fernando Lopes a jeho *Belarmino* (1964); Manuel Mozos a *Xavier* (1992); Paulo Rocha a *Mudar de vida* (Zmena života, 1966); Pedro Costa a jeho *O Sangue* (Krv, 1989).

**DIANA TABAKOV**

## Podlasie makes me happy

Filmári na konci sveta

Podlasie ma robiť šťastným je nezávislá iniciatíva spájajúca umelcov a komunitných pracovníkov z Podlasia v Poľsku (a tých, čo región síce opustili, no duchom sú stále prítomní). Sú to ľudia, čo majú radi svoj domov, nechávajú sa ním inšpirovať a upozorňujú na čaro, humor, multikulturalizmus a otvorenosť Podlasia. Tím pozostáva z nezávislých filmárov, hudobníkov, fotografov, prieskumníkov, akademikov, žurnalistov, ktorých aktivity dokazujú, že „Podlasie robí ľudí slobodnými a šťastnými“.



zdroj: Podlasie

**KEEZOO:** Prečo práve my „na konci sveta“? Boli sme tam veľakrát, organizovali sme filmové workshopy na naozaj zaujímavých miestach.

**MACIEK:** Robili sme v Portugalsku, Gruzínsku, na Kryme, Ukrajine, Bielorusku a tieto miesta nás neprestávajú fascinovať...

**KRI:** Všetci cítíme gravitáciu (podaktorí z nás aj molekúlárnu), ktorá nás tlačí na koniec sveta. Pokiaľ ide o mňa, ja myslím na koniec sveta v priemere dvakrát denne. (smiech)

**MACIEK:** „Konce“ sú fascinujúce. Nasledujúci výlet mám naplánovaný po pobreží Čierneho mora, kde sa dá nájsť veľa magických miest zvaných „koniec sveta“, kde ľudia žijú bližšie vedľa seba a navzájom sa viac chápu.

**KEEZOO:** Na „konci“ je úplne iná atmosféra. Dokonca aj vzduch má inú vôňu.

**STRZALA:** Európa je ako praclík. Vnútri je prázdna a najchutnejšia je na okraji. Je síce dôležité, čo sa deje v Bruseli, Ženeve, Ríme či Paríži, no pre nás sú oveľa zaujímavejší ľudia, čo žijú na okraji, napr. Portugalsko, Gruzínsko a Podlasie – náš región vo východnom Poľsku.

**MACIEK:** Povedal by som, že práve tam sú pre filmárov tie najzaujímavejšie veci. Koniec je vlastne aj začiatkom niečoho nového. Portugalsko nesúhlasilo s tým, že u nich sa končí starý svet, pokúšali sa to poprieť a vďaka zámorským plavbám objavili nové svety.

**STRZALA:** Podlasie je koniec Európy, po ktorej sa dá cestovať na občiansky preukaz. Potom narazíte už iba na hranice, potrebujete víza, no až za touto hranicou sa nachádza ten tajomný, nespútaný Východ. V Gruzínsku sa všetko začína „sutra“. Pred cestou si treba posedieť, vypočuť si „Tamadu“ a jeho rady sa stanú sprievodcom na ceste, ako kompas pre Kolumba.

**KRI:** Podlasie bolo vždy známe svojou kultúrnou rozmanitosťou, takže vždy máme o čom diskutovať.

**MACIEK:** Konce sveta ľudí vždy fascinovali a inšpirovali ich cestovať a objavovať nové miesta. Pri predstave konca sveta, si zvykneme predstaviť Antarktídu, Madagaskar, Nový Zéland, Čile... no v Podlasí a Białystoku žijeme na mieste, ktoré mnohí ľudia tiež opisujú ako „koniec sveta“. Výlet do týchto končín je porovnateľný s výletom do vzdialených krajín. Myšlienka konca sveta nás fascinovala, preto sme sa rozhodli túto tému preskúmať vo vlastnom filme, hľadajúc miesta, ktoré (tak ako Podlasie) sú označené ako koniec sveta.

**STRZALA:** Koniec sveta je pre návštevníkov aj dôvodom na potvrdenie identity skrz neustály kontakt s niečím „iným“, čo je pre filmára tiež fascinujúce.

**KRI:** Všetci sa pýtajú: Prečo koniec sveta? A podaktorí zasa hľadajú ten „svoj“ koniec sveta, aby sa tam mohli vracieť. My sme ten svoj už našli.

**MACIEK:** Portugalsko svoj koniec sveta našlo vďaka objavu nového sveta (Vasco da Gama), Poľsko koniec sveta

znovuobjavilo (vďaka Kopernikovi, ktorý zastavil Slnko a pohol Zemou) a Gruzínsko koniec sveta našlo vďaka mýtickej postave Tamada, podľa ktorého je najdôležitejšou vecou v živote tradičný obrad Sutra – integrálna súčasť života. Víno, dobré jedlo, spev, tanec a množstvo prípitkov s rodinou a priateľmi dáva Gruzíncom pocit šťastia! Ako môžeme spojiť krajiny a kultúry, ktoré sú od seba také vzdialené a pritom sú si také blízke? Je idea celého sveta ako jednej veľkej komunity iba snom, ktorý nedokážeme zdieľať so svojimi susedmi iba kvôli nejakým starým nepriateľstvám? Alebo sme naozaj všetci úzko spätí aj napriek tomu, že hovoríme rôznymi jazykmi a máme radi rôzne veci?

**KEEZOO:** Áno. Každý kút je síce vzdialený, no my si myslíme, že ďaleko často znamená blízko.

**MACIEK:** Máme tri rohy Európy. V Portugalsku človek stojí na samom konci zeme, ďalej už je iba oceán a za ním India (v skutočnosti vlastne Amerika)... V Poľsku, Podlasí a Białystoku človek stojí na hranici Európy. Ďalej už fakt treba tie víza. Hranice zvykne tvoriť archaický pás zvrátnenej zeme. V Gruzínsku sú to hory, Rusko, Turecko a more. No Gruzínci sa napriek tomu ani neplavia, ani nejedia ryby, alebo morské plody. Zostaneme, alebo utečieme?

### O FILME

V našom projekte by sme radi ukázali ľudí, ktorí kultivujú tradičné vzťahy s prírodou. Tú charakterizuje vznešenosť ukrytá v starých stromoch, kameňoch, prameňoch, riekach a dokonca v podaktorých zvieratách. Ľudí, ktorí počujú viac a vedia viac. Radi by sme zachytili premenlivú a jedinečnú atmosféru koncov sveta: skutočných, virtuálnych a mentálnych. Radi by sme ukázali, že život v oblastiach považovaných za provinciu Európy je nádherný a výnimočný. Projekt bude „protiľátkou“ šialeného moderného života, mýtickou expedíciou Argonautov za zlatým rúnom, čo v našom príbehu znamená nájdenie zmyslu ľudského života, nájdenie niekoho, kto žije vo svojej domovine podľa vznešených a nekonečných zákonov prírody.

### NAŠE PREDOŠLÉ FILMY 2010/2013

#### Návštevníci

Visitors, 2010, poviedkový film, 88'

Toto je prvá nezávislá filmová antológia vytvorená filmármi z Podlasia. Pozostáva z ôsmich krátkych filmov spojených hlavnou postavou – mladým Marokáncom Anouarom. Chce sa dostať do Amsterdamu cez Podlasie – východný kraj, ktorý sa ťažko opúšťa. Divočina, pohostinní no svojskí obyvatelia, miestne nápoje, mrmlúce staré ženy a najkrajšie dievča na celom svete stiahnu Anoura do víru šialených udalostí. Film bol premietaný v Poľsku aj na prehliadkach v zahraničí, taktiež bol vydaný na DVD.

#### Tandem v pohraničí

Tandem in Borderland, 2011, dokumentárny film, 61'

Tandem v pohraničí sa snaží zodpovedať otázku, aké je v skutočnosti poľsko-bieloruské pohraničie. Dvaja priatelia: Poliak s bieloruskými koreňmi a Bielorus s poľským pôvodom idú na bicyklový výlet po poľsko-bieloruskom pohraničí. Bicykel im umožňuje vrátiť sa k svojim koreňom a dáva im šancu naplno si užít pobyt na všetkých miestach ktoré navštevujú – je jasné, že ten, kto ide pomaly, vidí viac. Dvaja mladí ľudia hľadajú veci, ktoré spájajú dva národy okupujúce spoločne jeden priestor. Hľadajú dobrú a zlú stránku pohraničia. Film bol vydaný na DVD a uvedený na Shorts & Docs festivale v Reykjavíku, na Medzinárodnom filmovom a hudobnom festivale Transatlantyk v Poznani, alebo na festivale „Lato Filmow“ vo Varšave.

#### Volaj ma Veľký

Call Me Big, dokument, 24'

Hlavným hrdinom je muž, ktorý zápasí s pochmúrnou malomestskou realitou: nezamestnanosť, jeho vlastná obezita, nedostatok podpory od príbuzných. Rozhodne sa zúčastniť Narew Swamp Triatlonu, čo je pre niekoho, kto váži 150 kíl, veľkou výzvou. Sme svedkami jeho príprav na podujatie, ktoré pozostáva z troch disciplín: bicyklovanie, kajakovanie a beh. Keď nastane ten veľký deň, je pozitívny, verí že to dokáže, aj napriek ubíjajúcej júlovej horúčave...

**KRZYSZTOF SIENKIEWICZ**  
**MACIEJ RANT**  
**KRZYSZTOF KIZIEWICZ**  
**TOMASZ ADAMSKI**

6 -  
Ces  
olo



zdroj: FabLab

## Portugalský dizajn v tieni kinematografie

S mladým portugalským dizajnérom **Bernardom Garairasom** (BG) som sa stretla na *The Middle Design Fore*, novej platforme pre súčasný dizajn, film, divadlo a literatúru. Je zakladateľom *FabLabu* – skratka pre fabrication laboratory – celosvetovej siete kreatívnych základní, ktorá umožňuje návštevníkom prostredníctvom digitálnej tlače realizáciu vlastných plánov a prototypov.

Koncept je založený na zdieľaní patentov a nápadov a podporuje rozvoj v nekomerčnej sfére. Okrem filozofie v dizajne sa vyjadril aj k potrebe zdieľania a situácii v súčasnom portugalskom filme.

**TK:** Čo ťa najviac zaujíma na dizajne a ako kombinuješ filozofiu Fablabu s osobným prístupom dizajnéra? Keďže je FabLab postavený na zdieľaní, autorstvo prestáva byť natoľko podstatné. Neprekáža ti to ako tvorcovi?

**BG:** Nemyslím si, že tvorba je autorstvo, je to proces. Vo Fablabu môžeš vytvoriť produkt podľa seba a to ma baví aj ako dizajnéra. Rád postupujem od konceptu k realizácii, baví ma zhmotňovať veci – či už špecificky zamerané, industriálne a výrazne funkčné produkty pre klienta, alebo experimentálnejšie záležitosti. V oboch prípadoch testujem prototypy rád osobne. Okrem toho sú pre mňa skúsenosti získané vo Fablabu obrovským prínosom aj v mojej vlastnej práci – mám prístup k prácam ostatných a môžem ich využívať (smiech).

**TK:** Ako vnímaš trendy v súčasnom portugalskom dizajne? Sleduješ ich, alebo sa snažíš ísť proti nim? Študoval si v Amsterdame – vnímaš sa ako portugalský alebo skôr európsky dizajnéer?

**BG:** Nevieam, či som typický portugalský dizajnéer, na túto otázku asi nedokážem odpovedať. V Amsterdame som žil osem rokov a do Lisabonu som sa presťahoval iba prednedávnom, takže som naozaj skôr holandský autor, do domácej scény sa mi zatiaľ nepodarilo infiltrovať. Vybral som si Amsterdam, pretože sa mi vtedy zdal omnoho slobodnejší. Lisabon bol a stále je veľmi akademický – uzatvára sa voči industriálnemu dizajnu a priamemu dizajnu objektov, so snahou minimalizovať náklady. Potláča autorstvo a obával som sa, že hľadanie vlastného vyjadrenia by tam mohlo byť problémom. V Lisabone sa kladie dôraz na formát, kým v Amsterdame na to, čo chce človek naozaj robiť. Ale keď sa mi naskytla príležitosť, rozhodol som sa vrátiť do Lisabonu a aplikovať to, čo som sa v Amsterdame naučil. Bolo skvelé, že som mal možnosť zažiť prepojenosť európskej scény. Lisabon je stále izolovaný. Aj túto cestu do Bratislavy vnímam ako skvelú príležitosť na rozširovanie siete.

**TK:** Aký je tvoj prístup k dizajnu?

**BG:** Ešte nie úplne vyjasnený, ale v jednom som si istý. Dizajn je spôsob rozmýšľania, záleží v ňom viac na postoji ako na forme alebo štýle. Na zvedavosti, všestrannosti a schopnosti pracovať vo viacerých oblastiach. Musíš mať identitu a vybudovať

si konštantné portfólio. Pracujem na rôznych projektoch, ale či ide o prácu pre klienta alebo experimentálnejšie záležitosti, pristupujem k nim veľmi podobne. Najdôležitejší je proces – ako to urobiť a ako záležitosť vyriešiť. A nielen v dizajne. Súčasná portugalská kinematografia je neuveriteľne živá. Rezonuje aj mimo krajiny, a ľudia si uvedomujú, aké skvelé veci sa u nás robia, až keď filmári získajú ceny na zahraničných festivaloch. Podľa mňa kvalita vychádza z potreby vytvoriť niečo, čo nás bude charakterizovať. Chaos, ktorý vznikol z ekonomickej krízy, straty viery v stabilitu krajiny aj parlamentu priniesol úžasný prílev kreativity a zvýšil kvalitu kinematografie.

Aj Fablab je založený na podobnom princípe – umožňuje tvoriť veci z chaosu a neistoty. Naozaj verím, že rozvrat prináša pokrok. Potrebujeme problémy, aby sme sa posunuli z mesta a súčasna kinematografia je toho skvelým dôkazom. Škoda, že si jej výnimočnosť v Portugalsku viac neuvedomujeme a nepodporujeme.

Príspevky z fondov sú veľmi nízke, producenti sú často nútení ku koprodukcii, napriek tomu neustále vznikajú nové dokumentárne aj experimentálne filmy. A spoň podľa odozvy, sú fakt dobré!

Portugalské filmy majú veľmi špecifický štýl – štipka nostalgie, trocha experimentalizmu, chýbajúca dôvera v poriadok nastolený rodičovskou generáciou, nedôvera voči parlamentu aj usporiadaniu spoločnosti. Takmer nihilistický prístup, dá sa povedať. Súvisí to s ekonomickým a sociálnym kontextom. Hoci to znie pesimisticky, skutočne sa teším, keď sa o pár rokov pozriem späť a poviem si – áno, boli to ťažké časy, ale obrovský prínos pre portugalský film. Diali sa veľké veci.

**TERÉZIA KLASOVÁ**

## FLYING LOTUS V TICHÝCH ULICIACH MESTA ZLOČINU

**Flying Lotus - Until the quiet comes**

Vyšiel na značke Warp 26. septembra 2012  
Rovnomenný krátky film si môžete pozrieť napríklad na stránke Shorttotheweek.

Štvrtý štúdiový album oceňovaného hudobného producenta Stevena Ellisona, ktorý je známejší pod prezývkou Flying Lotus, zaradil denník *The Guardian* do dvadsiatky najlepších nahrávok roka 2012. „Označujú ho Hendrixom elektronickej generácie...“, Ellison nazýva novinku *Until the quiet comes* „kolážou mystických stavov, snov a uspávaniek“. Inšpiráciu pre tento koncept údajne získal prostredníctvom astrálneho cestovania – svoj zážitok chcel hudbou sprostredkovať poslucháčom. Flying Lotus si v tvorbe často spomína na rodné mesto Los Angeles – jeho odvrátenú stranu ukázal tentoraz pomocou krátkeho filmu publikovaného pri príležitosti vydania nahrávky.

Skúseností s tvorbou soundtrackov má producent niekoľko – v roku 2010 napríklad vytvoril živý hudobný sprievod k avantgardnému filmu *Heaven and Earth* (1962) na festivale Ann Arbor. V najbližšom vydaní *Grand Theft Auto* sa hráči môžu tešiť na rozhlasovú stanicu pozostávajúcu z jeho výberu. Flying Lotus pochádza z hudobníckej rodiny, je prasynovcom pianistky Alice Coltraneovej a saxofonistu Johna Coltranea. Jazzové prvky, ako rozdrobenosť rytmov, prudké zmeny atmosféry či zasnené vokálne pasáže možno nájsť vo viacerých jeho skladbách. Napriek tomu, že jeho tvorba vzniká (vrátane koncertov) vnútri laptopu, Flying Lotus spolupracuje často napríklad s rapperom Jay-Z alebo speváčkou Erykou Badu, ktorú na albume *Until the quiet comes* môžete počuť v skladbe *See Thru to U*.

„Snažil som sa vyjadriť pocit nevinnosti v mystickom stave. Predstavoval som si deti plávajúce na obrovskej posteli v nočnom veľkomeste a sledujúce rôzne šialené veci odohrávajúce sa vo svete,“ opísal producent svoje zámery pre magazín *Pitchfork*. Pravdou však je, že navrhol režisérovi Khalilovi Josephovi, aby spracoval vlastnú vizuálnu interpretáciu v krátkom filme s rovnomenným názvom k albumu *Until the quiet comes* – ktorý zaujal aj na významnom americkom filmovom festivale Sundance.

Videoklip alebo promo často presahuje hranice sekundárneho produktu, ktorý nedokáže samostatne existovať. Presvedčiť o tom môže napríklad séria krátkych filmov od Sigur Rósovej k nahrávke *Valtari*, alebo smutný príbeh o dvojici vyrovnávajúcej sa s prichádzajúcou smrťou k pesničke *To build a home* od The Cinematic Orchestra. Úžasný nápad ponúka aj animovaný *Strawberry Swing* od Coldplay a interaktívne video k skladbe *Wilderness Downtown* od Arcade Fire, ktoré využíva službu Google Street View, aby bol zážitok z jeho sledovania osobnejší.

Film *Until the quiet comes* sa na rozdiel od spomenutých nezameriava na jednu skladbu, obrazy mieša s hudbou, ktorá z albumu najlepšie ladí k atmosfére vizuálneho obsahu. Nevinnosť je zjavne kľúčovou témou – na začiatku vidíme postavu potápajúcu sa v červenom kabáte – nepripomína vám to ikonickú rozprávku alebo slávnu scénu zo Schindlerovho zoznamu? Hlavnými hrdinami sú samozrejme deti križujúce ulice Los Angeles. Druhou nosnou témou je smrť, film naznačuje, že ju zažívame každodenne – skon ideálov, lásky, morálnych hodnôt, nevinnosti.

Ďalšou interpretáciou môže byť dospievanie ako jedna z neodvratných zmien, ktorá nás pripravuje o detstvo. Núti nás premýšľať, nakoľko deti vyrastajúce na okraji spoločnosti vnímajú túto premenu. Film Khalila Josepha je fascinujúcim príkladom magického realizmu v meste zločinu – na ilustráciu – podľa štatistik bolo v roku 2010 v Los Angeles zaznamenaných 293 vrážd.

Hudba organicky zapadá do obrazového zážitku meditativným charakterom a snahou vyjadriť čo najmenej konkrétnych emócií. Netúži dojať, nechce vydesiť, jej zámerom je uniešť poslucháča na vlnu atmosféry a možno aj spomienok. Napriek tomu návrat z jej sveta prináša dojatie. Príchod generácie počítačových instrumentalistov ako je Flying Lotus je zrejme neodvratný – na druhej strane prináša mnohé nové pocity, ktoré hudobný svet doteraz nepoznal.

**MAREK HUDEC**





Andrea Slovák, zdroj: MFDF Jihlava

## Experimenty jsou estetická slast a intelektuální dobrodružství

Filmy, které stvořilo samo moře, hry s filmovým i video médiem, sestřihy cizích děl či osobní deníky. Experimentální film má spoustu podob, mnohé jsou však k vidění na jednom místě. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava každoročně uvádí výběr z experimentálních dokumentů v sekci Fascinace, kterou připravuje slovenská režisérka, dramaturgyně a filmová teoretička žijící v České republice Andrea Slovák.

**PA:** Kdy se poprvé na jihlavském festivalu objevily dokumentární filmy, které můžeme označit jako experimentální?

**AS:** Už od samého začátku festival prezentoval různé filmové přístupy a metody. V průběhu let se stále víc program rozpínal až k hraničním oblastem, kde dokument prostupuje do filmu hraného, animovaného či experimentálního. Asi nejvýraznější vstup experimentálního filmu si pamatuji v roce 2003, kdy byla hlavní retrospektiva věnovaná kanadskému experimentálnímu filmaři Mikeu Hoolboomovi. V soutěži Mezi moři se objevil třeba rakouský experimentátor Gustav Deutsch nebo v Opus Boum Xavier Christiaens se svými lyrickými dokumenty. V roce 2008 vznikla sekce Fascinace obsahující světovou soutěž, přehlídku českých experimentů, galerijní část Laboratorium a zpravidla také retrospektivu.

**PA:** Proč jste se ale rozhodli založit samostatnou programovou sekci věnovanou experimentům?

**AS:** Chtěli jsme, aby více v programu vynikly a upoutala se k nim větší pozornost. Světový program jsme udělali jako soutěž, aby alespoň jeden z filmů mohl i mediálně více vyniknout.

**PA:** Bylo těžké prosadit do programu experimentální sekci?

**AS:** V programové radě vůbec ne. Vedeme diskuse a je možné, že se nad jednotlivými filmy neshodneme, ale bezvýhradně souzníme v klíčovém východisku, že neexistuje jedna převládající podoba dokumentu. Je tedy důležité mapovat všechny oblasti, i ty okrajové. To, že se potom sekce vyčlenila jako samostatná, byl logický krok ve vývoji programu. Otázkou bylo, jestli budou pro tyto filmy diváci. Žádný jiný festival experimentální sekci neměl, podobné filmy se promítaly pouze ojedinelé a tradice vnímání avantgardního filmu jako přirozené součásti kinematografie a divácké zkušenosti v naší zemi nebyla v posledních desetiletích pěstována.

**PA:** Dnes už má sekce své ustálené obecenstvo?

**AS:** Od prvního roku byly na festivalu sály naplněné. Diváci sedí i na schodech a před plátnem na zemi, jen aby filmy viděli. Ta poptávka tady byla, jen filmy se nehrály. Věřím tomu, že v oblasti experimentu děláme velmi podstatnou práci, divákům otevíráme pole, v němž mohou prohloubit svojí znalost různých podob kinematografie.

**PA:** Je ještě stále co objevovat v experimentální tvorbě nebo každý rok vybíráš reprezentativní vzorek experimentů, které se svým způsobem opakují?

**AS:** Vzácně se filmy, které jsou tou současnou avantgardou, předvojem nového vývoje, objevují, ale nelze očekávat, že by všechny filmy v rámci této sekce ukazovaly jen a pouze převratně nové postupy v rovině formální a technologické. Vidím ročně asi 700 nových filmů, z nichž 22 pak tvoří soutěžní program. Výběr reprezentuje velké spektrum výrazových přístupů, způsoby stavby a vyprávění, ale ambice, že by každý experimentální film měl objevovat něco nového pouze v oblasti technologické nebo použití kamery či střihu, je zjednodušující, musíme se na experimentální film dívat komplexněji, je to v první řadě laboratoř způsobů přemýšlení.

**PA:** V čem se ale dá nadále experimentovat?

**AS:** Jedna z rovin je samozřejmě technologická. Třeba u filmů používajících různé algoritmické rozklady či skládání obrazů anebo autonomní výpočetní systémy. U některých filmů se neobjevuje nic nového technicky, kupříkladu materiálůvé filmové pokusy existující od 60. let, avšak ty už jsou, dalo by se říct žánrem a v rámci něj můžeme objevovat překvapivé vrstvy významové a ideologické. Především však v oblasti výrazových prostředků ve vztahu k významům. A důležitá je rovina experimentování s divákem, neboli pragmatická. Mezi vrcholná díla z tohoto pole řadím ta, která sofistikovaně pracují s intertextuálními odkazy, jsou však vyrobená tak, že těm divákům, jež je nerozeznají, přináší estetickou slast, a pro ty, kteří je rozkódují a začlení do čtení filmu, se stávají intelektuálním dobrodružstvím.

**PA:** Mohla byste konkrétně jmenovat některé z filmů, které patří do těchto kategorií a diváci je budou moct vidět?

**AS:** Ve filmu System Error Guli Silberstein digitálně manipuluje obraz, do něhož zaznívají poetická souvětí. Slova patřící izraelskému básníkovi Jehudu Amichaiovi byla přednesena v době podepsání první mírové dohody mezi Izraelem a Palestinou. Animovaná hříčka Places with meaning vytvořená ve Wordu a přenesená na film odkazuje ke kontroverzi kolem fontu Wingdings, kdy některé kombinace písmen vytvářely antisemitské symboly. Zajímavý je i kanadský dokument zobrazující elektrárnu v různých částech dne. Dílo odkazuje na obrazy Clauda Moneta, jenž při různých světelných podmínkách maloval variace rouenské katedrály.

**PA:** Letos se ve Fascinacích objevila i podkategorie věnovaná moři. Proč zrovna fascinace mořem?

**AS:** Chceme zdůraznit, že i experimentální filmy mají své téma. Právě moře bylo tématem mnoha avantgardních filmů. Například vrcholem materiálůvého dokumentu je pro mě experiment Davida Gattena *What the water said*. Gatten vzal nenaexponovaný film, vhodil ho do oceánu, nechal ho tam několik dnů. Voda na něj působila, krabi ho okusovali, ryby na něj kakaly, řasy se omotávaly, film se krčil a natahoval. Pak film vytáhl a nyní ho promítá: totální dokument oceánu.

**PA:** Další retrospektiva, která sice nepatří mezi fascinace, ale určitě mezi experimentální dokumenty, představuje amerického autora Craiga Baldwin.

**AS:** Je to found footage filmař a zároveň bojovník. Svoje filmy jasně názorově i politicky vymezuje. Byl jedním ze studentů legendárního Bruce Connera, jednoho z nejvýznamnějších autorů tohoto žánru. Pracoval s převzatými materiály a metaforickými významy i s politickými přesahy, ale s důrazem na poezii. Oproti tomu Baldwin stojí na jiném poli ideologickém a politickém, zásadně pracuje s dějinnými reprezentacemi a promyšleně si pohrává s žánry, vytváří pseudometadokumenty, mockumenty na hranici historického dokumentu a scifi a vrstevnaté hybridy.

### Nadějná producentka Joana Gusmão přijede na Ji.hlavu

Na 17. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava proběhne ve dnech 23. – 27. října druhý ročník propagačního a vzdělávacího projektu Emerging Producers. Tento projekt, jehož cílem je propojit talentované evropské producenty s filmovými profesionály, představí 19 mladých producentů dokumentárních filmů ze zemí Evropské unie.

Portugalsko zastoupí Joana Gusmão, která má za sebou již několik úspěšných produkcí a tři nové projekty momentálně připravuje. Gusmão získala magisterský titul v oboru dramatických a múzických umění na Royal Academy of Dramatic Art / King's College v Londýně, absolvovala dokumentární workshop pořádaný společností E.I.C. TV na Kubě a kurz filmové režie na Prague Film School v České republice, kde natočila krátký film Guri.

Během své kariéry produkovala pět filmů, krátkometrážních i celovečerních, z nichž dva byly ověřeny několika cenami. *Cativeiro* (Captivity/Zajetí), dokumentární film portugalského režiséra André Gila Maty

z roku 2012, získal cenu za nejlepší portugalský celovečerní film na mezinárodním filmovém festivalu Doclisboa a cenu Doc Alliance Award za nejlepší dokument. Zabývá se otázkou uvěznění člověka, ne nutně vězně, nýbrž kohokoli z nás v čase a prostoru, v naší paměti. Poslední film, který Gusmão produkovala, *Lacrau*, je z letošního roku a natočil jej portugalský režisér João Vladimiro. Tento snímek, který získal na festivalu IndieLisboa cenu za nejlepší film, pátrá po podstatě bytí a mezilidských vazeb a referuje o úniku z městského chaosu a následovně cestě zpět.

Aktuálně Joana Gusmão pracuje na třech nových filmech. Spolupráce s André Gilem Matou pokračuje snímkem *A Árvore* (The Tree), jenž zachycuje příběh starce a dítěte žijících ve dvou různých epochách a upínajících se uprostřed válečných rozvalin na své vzpomínky. Film se má natáčet v prosinci tohoto roku v Sarajevu. Palčivému historickému dědictví po „rozdělení“ Indie a Pákistánu v roce 1948 se věnuje dokumentární film *The Mango Kingdom*, režisovaný ve spolupráci se Symou Tariq. Gusmão by ráda vstoupila do koprodukce s Indií. Vefází přípravě dokument režisérky Susany Nobre *A Primeira Infância* (Early Childhood), který pojednává o raních fázích vztahu mezi matkou a jejím novorozěným potomkem.

PETRA ANDRÝSKOVÁ

8

es  
io



## Pena dní alebo stručný úvod do fungovania patafyziky

„Tento príbeh je od a do zet pravdivý, pretože som si ho od začiatku až do konca vymyslel. Jeho hmotné stvárnenie sa v podstate zakladá na premietnutí skutočnosti s posunutou a rozpalenou atmosférou do nepravideľne zvlnenej skresľujúcej roviny príbehu. Je to ten najlepší prostriedok, ku ktorému sa možno priznať.“



Záber z filmu *Pena dní*, zdroj: ASFK

Tieto slová napísal Boris Vian 10. marca 1946 v *New Orleans* ako súčasť krátkeho predslavku k *Pene dní*. Pre pochopenie príbehu, ktorý sa pred čitateľom následne roztvorí, treba tejto „zvlnenej skreslenej“ rovine porozumieť a súčasne ju akceptovať ako plnohodnotný druh logiky. V nasledujúcom texte som sa rozhodla sklznúť pod povrch filmu aj pod povrch knihy a venovať sa princípu, ktorý je s oboma dielami neoddeliteľne spätý – princípu patafyziky.

### O/ Nová história Alfreda Jarryho

Predpokladám, že patafyzika nie je pre čitateľa *Kinečka* neznámym pojmom. V roku 2004 sa vydavateľstvo PT postaralo o slovenský preklad klúčovej publikácie Alfreda Jarryho, *Skutky a názory doktora Faustrolla*. Doktor Faustroll na riadkoch vysvetľuje: „Patafyzika je veda o tom, čo je za hranicami metafyziky a presahuje metafyziku v takej miere, v akej metafyzika presahuje fyziku, a to v každom zmysle a v každom smere.“ Patafyzika teda predstavuje natoľko „prevrátený“ systém, odlišný od nášho banálneho sveta fungujúceho podľa zákonov fyziky, že vytvára vlastnú konštruktívne ucelenú *logiku*. Nesnaží sa zovšeobecňovať javy tak, ako to robí veda, ale skúma ich jednotlivito a podrobne. Dôkazom detailne premysleného konceptu je vznik patafyzického kalendára. Patafyzici odmietajú časové usporiadanie „vulgárneho“ kalendára – ten ich má trinásť mesiacov a jeho vznik sa datuje na 8. septembra (absolu) 1873,

v deň narodenia Alfreda Jarryho. V opozícii stoja aj princípy trvania času. Starnutie človeka napríklad nie je závislé od reálneho veku, ale od množstva starostí, ktoré sa mu sypú na hlavu.

### I/ Je Gondry patafyzikom?

Aký má všetko toto súvis s *Penou dní* Michela Gondryho? Priamočiary. Boris Vian bol jedným z najpopulárnejších reprezentantov Patafyzického kolégia, riadil sa preto zákonmi patafyziky rovnako, ako sa nimi pri sfilmovaní predlohy riadi Gondry. Vďaka pochopeniu hlavného princípu sa mu tento svet darí verne pretaviť do filmovej podoby. Nie je v ňom prekvapivé, že cestujúci, ktorý zaspí v autobuse, sa namiesto do práce dostane na opustenú púšť, že v strede plúc vyklíči smrtiaci kvet lekna, že ako hlavné jedlo sa podáva úhor žijúci v potrubí umývadla, že steny bytu sa zmenšujú podľa hladiny optimizmu hlavných hrdinov. Inklinovanie k patafyzike je pomerne jedno-ducho rozpoznateľné aj v Gondryho predošlej filmovej a videoklipovej tvorbe. Tvorca *Večného svitu nepoškrvnennej mysle* a *Náuky o snoch* sa od začiatku javil ako najpopulárnejší na adaptáciu tak ťažko sfilmovateľného románu. Na MFF Karlove Vary na margo *Peny dní* uviedol, že svoju tvorivú slobodu neobmedzoval ani v najmenšom, a to i za cenu, že to trochu „prepískne“. Naozaj, film vo výslednej podobe pripomína kuchárske recepty Borisa Viana, napr. *nápoj životabudič – zmiešajte biele*

*vino, lyžicu octu, päť žltkov, dve ustrice a desať deka pomletého mäsa so šľahačkou a štipkou tiosíranu sodného* (pokús doma na vlastné riziko, pozn. autorky).

Zmes nesúrodých ingrediencií v konečnom dôsledku vytvára určitú harmóniu, najmä ak sa oprostíme od pravidiel a zákonov „fyzickej logiky“ a adaptujeme sa na logiku patafyzickú. Michel Gondry na vytvorenie trikových scén opäť využíva kombináciu skutočných modelov, *stop-motion* animácie a zadnej projekcie (všetko bez CGI). Knižné momenty oživuje bez väčších dramaturgických zásahov, situácie a dialógy (až na niektoré pridané scény) zostávajú neporušené. Vyše dvojhodinová smršť vizuálnych informácií a bizarných motívov však na diváka môže pôsobiť vyčerpávajúco, najmä ak nie je vopred oboznámený s knižnou predlohou.

### II/ Vyprcháajúca pena dní

Kto od *Peny dní* očakáva romantickú komédiu z prostredia Paríža, bude po návšteve kina sklamaný – ak nie rovno zdesený. Vianove postavy spočiatku vyvolajú na tvári úsmev (Chick a jeho obsesia Jeanom-Solom Partrom), táto fáza je však len dočasná a klamlivá. Autorovi nejde o získanie sympatií čitateľa, o jeho vybudovanie si vzťahov k hlavným predstaviteľom. Svojich hrdinov – keďže im dal právo žiť – rovnako kruto zabíja, a to často až prekvapivo hladko (pozri scénu hromadnej kolízie na klzisku).

Gondryho riešenie postupného vyprchania farby z obrazu diváka čiastočne „upozorní“ na blížiacu sa pesimistickú tóninu filmu. Zatiaľ čo počiatočnú eufóriu zo zamilovanosti ladí do explózie hýriacich dúhových farieb, obľáčikov, večierkov, hudobných a tanečných kreácií, utópiu rozbíja vyrieknutie Chloeinej diagnózy. Druhej polovici filmu už dominujú depresívne monochromatické odtiene, podčiarkujúce Colinovo psychické rozpoloženie. Postavy rýchlo starnú, steny bytu sa zmenšujú, až napokon rozmermi sotva stačí ako úkryt pre myš. Necitlivé vyústenie príbehu pravdepodobne neoslňuje väčšinu častí publika. O tom však ani nemá zmysel diskutovať – nebolo to zámerom režiséra, ani zámerom predlohy.

### III/

Na záver krátka patafyzická rada do života od Borisa Viana: „Najdôležitejšie je vynášať o všetkom apriórne sudy. Je totiž zrejmé, že masy sa mýlia a jednotlivci majú vždy pravdu. V nijakom prípade by sa však z toho nemali vyvodzovať pravidlá správania: na to, aby sme ich dodržiavali, nemusia byť sformulované. Sú iba dve veci: láska v každej podobe k pekným dievčatám a hudba z New Orleansu alebo od Duka Ellingtona. Ostatné by malo zmiznúť, lebo ostatné je škaredé.“

SAŠA GABRIŽOVÁ

## COSMO A TRAVIS, DETAIL A CELOK

„Možno moje myšlienky a filmárska metóda neladia s tým, čo niektorí očakávajú, no v každom prípade, pokiaľ chcú filmára, vďaka ktorému sa budú cítiť pohodlne, to nie som ja. Ja chcem ľuďmi otriastať, nie ich čičkať.“

JOHN CASSAVETES

Dámy a páni, vážené publikum, predstavujem vám Cosma Vitteliho. Muža mnohých tvárí, vášnivého – a akého vlastne? Ani neviem celkom presne, hoci poznám jeho príbeh. Cosmo prevádzkuje podnik Crazy Horse West, klub, kde v rámci vystúpení nehrá prím ženská nahota (to však neznamená, že by sa na ňu úplne zanevrel). Cosmo má svoje dievčatá, svoje alter ego na pódiu (pána Sophistication), svoj štýl, a tiež dlh vo výške 23 000 dolárov. Aby ho vyrovnal, musí zabiť čínskeho bookmakera...

Je Cosmo defetista, zbabelec? Poddá sa bez boja, vykoná, čo mu kto povie zo strachu z prípadnej odplaty? Alebo situáciu rozanalyzuje zo všetkých možných uhlov, vyhodnotí si za

a proti a rozhodne sa čisto racionálne? Cíti záväzok voči svojím veriteľom, pociťuje morálnu potrebu splatiť im dlh práve takým spôsobom, akým to vyžadujú oni? Koná v jednote so svojím vnútorným presvedčením, s akýmisi kódexom cti? Verí vôbec v nejakú pravdu? A najmä: je Cosmo mužom hodným obdivu?

Čo by sa stalo, ak by Cosmo odmietol zabiť čínskeho bookmakera?

Cosmo je nočný tvor, cez deň ho prakticky nevidíme. Aby si zrak privykol na tmu, treba na chvíľu zavrieť oči. Keď ich znovu otvoríme, obrysy objektov rozoznávame ostrejšie, jasnejšie, zmenšujú sa riziko, že do niečoho narazíme. Cosmo veľmi dobre ovláda túto stratégiu. Ak tuší kontúry zlovestného objektu vo svojom zornom poli (poslanie zabiť bookmakera), skúsi najprv na chvíľu zavrieť oči, a tváriť sa, že nevidí. Keď ich však opäť otvorí, objaví sa pred ním ten objekt celkom zreteľne, a Cosmo je nútený nielen zaujať postoj, ale aj konať.

Film o Cosmovi sa veľmi ponáša na svojho protagonistu. Tiež je to nočný tvor, ktorý sa vždy znovu učí rozoznávať objekty ponorené do tmy veľkomesta. Film aj Cosmo plávajú hlbínami noci, nevediac čo ich čaká na druhej strane. Obaja sú nedourčení, skôr než ostrými líniami vykrojené formy pripomínajú abstraktné plochy farieb a svetla. Obrazy sa neusilujú vzbudzovať pocity krásy či vznešenosti, skôr akoby rôznymi technikami (pre-/rozostrovanie, ručná kamera) chceli navodiť atmosféru nejednoznačnosti a znepokojenia. Ani Cosmo, ani film mi neodhaliť jeho motivácie, jeho pozadie, jeho psyché. Som ponechaný napospas detailným obrazom jeho tváre (a jeho dievčat), v ktorých však neviem prečítať žiadne emócie. Ide tu

o kinematografiu tela (Deleuze), hoci, ako hovorí Cassavetes, „telá sú nudné. Len naša predstavivosť ich robí zaujímavými“.<sup>1</sup>

Film o Cosmovi vstúpil do kín vo februári 1976 len s týždňovým odstupom od filmu o Travisovi Bicklovi. Paradoxom je, že v námete na film o Cosmovi mal prsty aj Martin Scorsese. Tieto dva filmy napriek prakticky identickým východiskám (noc, mesto, osamelý muž na hranici zákona...) vari nemôžu byť odlišnejšie. V čase svojho uvedenia bol víťazom pomyselného súboja Travis Bickle – očaril viac amerických divákov, zožal chválu kritikov a v neposlednom rade získal Zlatú palmu. Travis je čitateľnejšia postava, je to (anti)hrdina, ktorému môžeme rozumieť (hoci nemusím zdieľať jeho postoj či presvedčenie). V myslí ho vidím v celku – v aute, na ulici (...), nie v detaile.

V súvislosti s Cosmom sa mi neodbytné vynára v myslí spomienka na ďalšieho muža: Joachima Zanda. Joachim má tiež svoje dievčatá, no nepohybuje sa otvorene na hranici zákona, drží svoj nižší profil. Joachim má tiež svoj štýl, ktorého sa nevie a nechce vzdať. Mám pocit, že by si s Cosmom celkom rozumeli.

MM

1 CARNEY, Ray (ed.): *Cassavetes on Cassavetes*. London - New York : Faber and Faber, 2001, s. 388.



## Spoločnosť potrebuje symboly

Peter Kerekes, foto: Martin Kollár

Traja muži pred kamerou, traja za ňou. Stano, Fero a Vladimír boli v osemdesiatych rokoch súdení a odsúdení podľa paragrafu 93 za teroristické činy napriek tomu, že nikomu neskrivili vlas na hlavu. Pavol, Ivan a Peter o nich nakrútili film. *Zamatoví teroristi* po karlovarskej svetovej a piešťanskej slovenskej premiére prichádzajú do kín. Dobrá príležitosť na rozhovor.



záber z filmu *Zamatoví teroristi*

Stretli sme sa v týždni, počas ktorého Bratislava hostí workshop DOK.Incubator, zameraný na strihovú dramaturgiu a marketing dokumentárnych filmov s ohľadom na uplatnenie na medzinárodnom trhu. Dali by sa *Zamatoví teroristi* použiť ako prípadová štúdia?

**PK** (Peter Kerekes): Jedna zo základných vecí, ktoré DOK.Incubator svojich účastníkov učí, je dôležitosť fungujúcej spolupráce v dvojici producent – režisér. V našom prípade to bolo tak, že sme boli všetci traja producentmi a režisérmi zároveň. Naše úlohy neboli rozdelené takto striktné a to so sebou prináša isté nevýhody. Obuvníckove deti chodia bosé...

Napriek tomu platí, že v domácom prostredí idete príkladom v strategickom myslení o tom, čo bude s filmom po jeho dokončení. Spolupracujete napríklad s prominentným *sales agentom*.

**PK**: Dobré vzťahy s Heino Deckertom súvisia s úspechom *66 sezón*, ktoré sa dobre predávali. Keď som mu predstavil projekt o teroristoch, okamžite prejavil záujem.

**IO** (Ivan Ostrochovský): Na Slovensku je skutočne bežnou praxou urobiť film a až potom začať rozmýšľať čo s ním. Peter na tom pracoval priebežne.

**PK**: Deckerta som oslovil v Terste, keď bol projekt ešte vo fáze vývoja, teda úplne na začiatku. Nejaký čas na film čakal, pozrel si hrubý strih, dal nám k nemu kritické pripomienky a povedal, že film berie. Komunikácia s ním teda predchádzala rokovania, s festivalmi.

Myslíte pri vývoji projektov a hľadanií tém na kategórie ako globálne – lokálne?

**PK** (Pavol Pekarčík): Príbeh ako je tento sa dá nájsť v najmenších lokálnych novinách zo slovenského malomesta. Ak sa v ňom dodatočne podarí odkryť čosi globálne, je to len plus.

**PK**: Ja som sa k *Zamatovým teroristom* dostal tak, že som si v Trenčianskych Tepliciach vypočul Ivanovu a Palovu prezentáciu, ktorá sa mi veľmi páčila. V tom námete som videl predovšetkým potenciál na skvelú dokumentárnu komédiu. Nad tým, či môže fungovať medzinárodne, som vôbec nepremýšľal.

**IO**: Mňa fascinoval ten rozpor: Máme tu troch chlapíkov, ktorí na kolene vyrábajú bomby ako nejakí domáci kutili – naivne, amatérsky. A pritom bojujú proti štátu, ktorý sám trénuje profesionálnych teroristov. V Československu, v Zastávke u Brna, existovala inštitúcia pod krytím Univerzity 17. novembra. Štátna bezpečnosť a jej externí spolupracovníci v nej cvičili teroristov z tretích krajín. Naším pôvodným zámerom bolo paralelne sledovať takto vyškolených profíkov z Južnej Ameriky a Blízkeho východu a zároveň týchto našich amatérov. Bolo by to samozrejme produkčne náročnejšie a nákladnejšie. No aj Deckert tlačil na to, aby sme tému uchopili čo najlokálnejšie. Vrável, že filmov o skutočných teroristoch po celom svete videl niekoľko. No podobní lokálni motáci, akých sme našli my, sa na plátne ešte neobjavili.

**PS**: Znie to ako paradox...

**PK**: Myslím si, že to paradox nie je – lokálne vždy funguje lepšie ako globálne. Veľké spoločnosti, ktoré produkujú filmy o histórii a komunizme, už všetko dôležité spracovali. Pravdaže, v takomtom serióznom „BBC štýle“. Pridanou hodnotou našich filmov môže byť jedine originálny pohľad alebo humor, ktorý si oni dovoliť nemôžu.

**PS**: Čo je na terorizme smiešne?

**PK**: Na terorizme pochopiteľne nie je smiešne nič. Tento film sa dotýka hraníc toho pojmu. Ani jeden z našich troch protagonistov sa necíti byť teroristom. Mali svoje presne stanovené ciele – ich hrdinami boli skôr Gabčík s Kubišom alebo bratia Mašínovci. Akási tragikomédia tu vyrastá zo spojenia dnešného kontextu a vecnej podstaty skutkov, za ktoré sedeli.

**IO**: Humor sa nám zdal byť nevyhnutný. Druhou možnosťou by bol snád iba pátos. Tí chlapi majú pocit, že urobili niečo dôležité a pochopiteľne o tom nechcú rozprávať v humorných súvislostiach. Film o nich ešte nikto nenakrúcal. Boli radi, že si na nich niekto spomenul. No bolo o to zložitejšie dosiahnuť, aby prijali náš špecifický spôsob rozprávania. Asi by im bola milšia tá BBC verzia.

**PK**: Keď postavy v dokumentárnych filmoch podľahnú pátosu, stávajú sa smiešnymi. Preto sme sa snažili zachytiť ich v normálnych, nepatetických situáciách. V nich sú prirodzene vtipní – nie smiešni. V tom je veľký rozdiel. Prvotné predstavy o podobe jednotlivých poviedok sme inak výrazne prispôbovali protagonistom. Pri Ferovi, s ktorým sme nakrúcali ako s prvým, sme ešte boli dosť tvrdí. Chceli sme napríklad, aby skočil z okna. Najprv to ofrflal a keď sa podvolil, bolo vidieť, že to robí kvôli nám. Stanova poviedka mala byť takmer akčným filmom. Pochopili sme však, že on taký nie je a prispôbili sme sa jeho rytmu. Poučení prvou poviedkou sme pri nakrúcaní ďalších dvoch stanovili iba mantinely: tu je situácia, héliové bomby, hrajte sa. A oni v rámci danej situácie vydali maximum. Naši protagonisti sú významnými spoluautorami filmu.

**PS**: Z čoho pramenila ich motivácia účinkovať vo filme?

**IO**: Fero a Vlado sú stále politicky aktívni a tou témou žijú dodnes. Okolo seba stále vidia ľudí pred revolúciou – sudcov, ktorí ich kedysi súdili, eštbákov... Dalo by sa povedať, že žijú minulosťou, zatiaľ čo Stano to všetko nechal za sebou. Je to rybár a stavbár za Sereďou a zaujíma ho najmä to, či práve berú.

**PS**: Žiť minulosťou je, zdá sa, do istej miery prirodzené. Okolo seba vidím mnoho ľudí, ktorí sa neustále mentálne vracajú k obdobiu, keď vykonali všetko to, čo vo svojom živote považujú za najzásadnejšie. V prípade postáv vášho filmu sa mi to však zdá mimoriadne zaujímavé, pretože ich mentálny svet zodpovedá tomu, čo charakterizuje súčasný politický diskurz: eštbáci a bolševici sú stále témou.

**PK**: Zdá sa mi, že je to úplne normálne. Bolševici a eštbáci zasahovali do osudov niekoľkých generácií a bez akéhokoľvek ospravedlnenia sa ďalej pohybujú v politických a ekonomických sférach. S minulosťou sme sa dôsledne nevyrovnali, všetko išlo do *fade-outu*.

**IO**: O komunistickej minulosti môžeme po kaviarňach debatovať koľko chceme, no radikálny, možno až fanatický postoj protagonistov nášho filmu má celkom inú váhu. Obetovali kvôli nemu kus svojho života, no chápu to ako svoju historickú úlohu. Naši otcovia v socializme hrali úlohu, akú hrali. Petrov otec nakrúcal filmy, môj bol mäsiar. Ak ľudia nevystrekli rožky, žilo sa im ako-tak dobre. Týchto chlapov mohli kedykoľvek odbachnúť – na to netreba zabúdať.

**PK**: Pre nich táto situácia nie je príbehom niekoho iného, vzdialeného. Ferovi Bednárovi, ktorý je mimochodom dávno

amnestovaný, sa stalo, že na neho stále činný sudca na ulici pokrikoval, že je kriminálnik. Celkom sa čudujem, že sa popri tom všetkom dokážu pomerne slušne držať na uzde.

**PS**: V tretej z poviedok sa dievča héliovým hlasom pýta Vladimíra Hučfna, či je komunistická hrozba stále aktuálnou témou.

**IO**: Nikto z nás si nemyslí, že dvadsaťročný budú žiť témou komunistickej totality. Nebudú. Žije ňou generácia, ktorá s ňou má priamu skúsenosť. A o nej je náš film. Predpokladám, že keď sa naň bude dívať mladý človek, bude v ňom nachádzať celkom iné významy ako my. Keď Vladimír a to mladé dievča sedia pri jednom stole, je zjavné, že ich svety sú celkom odlišné. Ona sa sťažuje, že pre svoj účes nemôže prejsť ulicami Zlína bez toho, aby vzbudzovala pohoršenie. Je presvedčená o tom, že jej problémy sú rovnako závažné ako boli kedysi tie jeho. Jemu sa zdajú smiešne.

**PS**: Historická skúsenosť je do veľkej miery neprenosná. Uvedomil som si to, keď som pred niekoľkými dňami čítal článok o Ctiradovi Mašínovi, ktorý vyšiel pri príležitosti výročia jeho úmrtia.

**PK**: Zaujímavé je, že postavy nášho filmu svoje akcie robili v osemdesiatych rokoch, keď diktatúra už taká tvrdá nebola. No plazivá totalita je oveľa nebezpečnejšia. V päťdesiatych rokoch tú slepú vieru v komunizmus dokážem odpustiť. Ale po okupácii už všetci vedeli, že komunistická strana je zločinecká organizácia. Komunisti osemdesiatych rokov boli buď karieristi alebo idioti. Preto sú Stano, Fero a Vladimír v mojich očiach frajeri – riskovali všetko v mene ideálov. V tomto zmysle sú vlastne romantickými hrdinami.

**IO**: Spoločnosť potrebuje symboly. Taká je štruktúra nášho myslenia.

**PS**: Na Slovensku *Zamatových teroristov* distribuuje Filmtopia. Máte od tejto spolupráce nejaké konkrétne očakávania?

**PK**: Budem hovoriť sebecky za seba. S každým svojim filmom som sa snažil posunúť uvažovanie o distribúcii o krok ďalej. Film *66 sezón* bol po dlhšej odmlke prvým slovenským dokumentom, ktorý sa dostal do kinodistribúcie na 35 mm kópiách. *Ako sa varia dejiny* bol prvý titul tohto žánru nasadený do multiplexov. A hoci nám väčšinu čísel urobili filmové kluby, považujem to spätne za dobrý ťah, ktorý distribučné hranice dokumentárneho filmu opäť o kúsok posunul. Film si vďaka tomu pozreli aj ľudia, ktorí by ho inak obišli obľúkom. Filmtopia je známa tým, že využíva aj iné ako tradičné kinové priestory.

**PS**: V meniacom sa distribučnom prostredí je pre kreatívny dokument takýto hľadačský prístup pomaly nevyhnutnosťou.

**PK**: Pokiaľ viem, náš film sa už teraz dá niekde nelegálne stiahnuť. Pozeranie filmov sa našťastie stáva komunitnou záležitosťou. Ľudia chodia do kina kvôli spoločnému zážitku, prípadne kvôli tomu, čo nasleduje po filme – stretnú tam kamarátov, debatujú. Film vďaka tomu ožíva. A to je možno dôležitejšie ako štatistický počet platiacich divákov.

režiséri Pavol Pekarčík, Ivan Ostrochovský a Peter Kerekes, foto: TK



PAVEL SMEJKAL

záber z filmu *Zamatoví teroristi*

## Ešte týchto pár stromov vyhodíme do vzduchu

### Zamatoví teroristi

r. Peter Kerekcs, Ivan Ostrochovský, Pavol Pekarčík, Slovensko 2013

Vysoký štíhly komín sa v priebehu niekoľkých sekúnd rozsype na popol, nechávajúc za sebou iba krajinu bez vegetácie a osamelú postavu dívajúceho sa muža, držiaceho v ruke čosi nápadne pripomínajúce nákupnú tašku.

Tento skutočne efektívny úvodný záber je asi najpresvedčivejším kľúčom k tomu, o čo vo filme *Zamatoví teroristi* ide: metafora odhalená v prvom obraze totiž nemá obdobu v priebehu filmu, je v podstate jeho významovo najsýtejšie miesto. Komín ako symbol industrializácie sa rozsypal, doslova dohorel ako cigareta, na ktorú sa nápadne ponáša. Falický aspekt moci sa jednoducho rozplynul a s ním aj nebezpečenstvo kontaminácie, za sebou však zanechal iba pustú krajinu a konzumnú mentalitu (aj keď je pravdepodobné, že prizerajúci sa muž má v ruke tašku, v ktorej si priniesol výbušniny, obraz obsahuje aj nápadne „femininnú“ symboliku prizierania sa z obďaleč, a taška pripomína igelitky početných nákupných reťazcov, ktorými nová doba nahradila staré symboly moci).

Témou trojpríbehu *Zamatoví teroristi* by na prvý pohľad mala byť odvaha postaviť sa proti komunistickému režimu, čo ho robí atraktívnym najmä pre zahraničné publikum. To sa totiž ešte stále sa zaujíma o insiderské príbehy, chápané ako autentickéjšie než tie prerozprávane bez priamej skúsenosti, „zvonka“. Už sám názov filmu však napovedá, že traja teroristi, ktorých predstavuje, sú trochu iní, mäkší a neškodnejší než by sme od aktuálne zneužívaného pojmu „teroristu“ očakávali. Na zdôrazňovanie mäkšej, empatickejšej stránky troch protagonistov sa zameriava aj dramaturgia, ktorá všetky tri príbehy v podstate koncipuje ako hľadanie porozumenia so ženami. Prvý príbeh je v tomto zmysle aj najmenej zaujímavý, zameriava sa totiž na zmeškanú príležitosť naplniť túžbu po stabilnom partnerskom vzťahu, pričom sa osud nesúdeného „teroristu“ s väzenskou minulosťou profiluje ako podobný osudu celej generácie, ktorá sa nezorientovala po výchoďe z väzenia komunizmu. Hoci táto metafora je jasná, hľadanie ideálnej partnerky cez inzerát stavia na sérii klišé, napríklad o tom, že muži, ktorí tvrdia, že nemajú radi vymelkovanosť, si nakoniec hľadajú práve takéto partnerky. Skryté podtexty prvého príbehu sa odhaľujú až neskôr, keď aj z ďalších dvoch príbehov vyplynie podobné napätie medzi „hrdinskou“ minulosťou a banálnou súčasťou každodennosti. V druhom príbehu je protagonista prezentovaný na jednej strane ako aktér pózovania pri rôznych variáciách na rodinné portréty, fotografické a filmové, a na druhej strane je vedený spomínať na bývalú lásku, s ktorou sa (po neúspešnom pokuse o spojenie s komplici v zahraničí) rozlúčil. Prvú polohu si evidentne viac užíva jeho aktuálna manželka, príliš veľa minulosti totiž vo všetkých protagonistoch otvára problém doby, ktorá ich bývalým aktivitám prestala rozumieť.

Vo všetkých troch epizódach sa otvorene využíva kombinácia dokumentárneho príbehu a hraných sekvencií, z ktorých niektoré sú založené na pokusoch o rekonštrukciu a ďalšie sú čisto fiktívne. Všetky však nadväzujú na metódu, ktorú vo svojich prvých filmoch úspešne predviedol Peter Kerekcs, ako na to upozornila napríklad Mária Ferenčuhová

– metódu aktivovania pamätových stôp cez psychodramatické opakovanie určitých úkonov z minulosti. Niekedy je minulosť aktivovaná cez jednoduché symbolické evokovanie veľkosti väzenskej cely, ako keď protagonista prvého príbehu na podlahu nakreslí jej grafický plán a následne predváža, ako sa po cele pohyboval. Inokedy je rekonštrukcia priamo viazaná na miesto činu (bar v chorvátskom letovisku), alebo na jeho náhradu (pomník SNP pripomínajúci normalizačné hodnoty nahrádza prvomájový tribunál). Najzaujímavejšie v tomto kontexte, ktorý miestami až príliš pripomína prázdne recyklovanie úspešnej metódy, je psychodramatické rozohrávanie fiktívnej prípravy na teroristický útok v treťom príbehu. Bývalý terorista v ňom najskôr organizuje casting, na ktorom si vyberá spomedzi mladých nespojkovaných dievčat tú, ktorá má na prvý pohľad najviac odhodlania bojovať proti súčasnej situácii. Následne dievčinu striedavo trénuje a zároveň jej predváža pre ňu celkom bizarné podrobnosti, cez ktoré musel prejsť: stravovanie sa nekvalitným väzenským jedlom, či likvidovanie propagačných nástieniek. V tomto kontexte najpresvedčivejšie vynieva pointa celého filmu: zmysel aktivít, v ktoré mladí „teroristi“ viac alebo menej naivne, viac alebo menej inteligentne dúfali, sa po konečnom páde režimu stratil. Spolu so stratou konkrétneho nepriateľa sa rebelia stala otázkou imidžu alebo bezmocného hnevu na imaginárneho nepriateľa. Odhodlanie postaviť sa za seba sa ku koncu tretieho príbehu stráca, a hoci to dievčina nedokáže priznať v prítomnosti kamery, je jasné, že jej skúsenosť je už nesúmerateľná so skúsenosťou jej filmového trénera.

Nie nadarmo sa vo filme objavuje toľko, na prvý pohľad zbytočných a nepochopiteľne zinscenovaných explózií – do vzduchu sa vyhadzuje všeličo, od stromov v lese až po spomenuté imitácie nástieniek z čias bývalého režimu. Etická pochybnosť, finančná náročnosť a významová prázdnota, či skôr bezcieľnosť a zbytočnosť týchto explózií stavia akt narkucia filmu o danej téme na úroveň identifikácie s určitým aspektom osudu všetkých troch protagonistov: všetci traja totiž prežili minulosť, ktorá ich zredukovala na atraktívny obraz osamelých bojovníkov za konečný „výbuch“ režimu – no všetci traja ostali konfrontovaní so skutočnosťou, že toto konečné rozplynutie sa minulo s cieľom.

Tri príbehy filmu *Zamatoví teroristi* pôsobia nesúrodno, nie všetci traja protagonisti totiž poskytujú rovnako silný materiál na film. Opakujúce sa variácie na bezcieľne výbuchy hrozia tým, že budú prečítané ako zbytočne spektakulárne. No napriek tomu sú *Zamatoví teroristi* jedným z tých filmov, ktorých zmysel zostáva rezonovať, a to aj vďaka zvláštnej zhode medzi dramaturgickými nedostatkami a istými aspektmi súčasného usporiadania spoločnosti, ktoré sa v týchto nedostatkoch nevdok odražia.

### JANA DUDKOVÁ

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0797-12

## Kandidát na divácky hit?

### Kandidát

r. Jonáš Karásek, Slovensko 2013

Žánrové vody slovenskej kinematografie doposiaľ zostávali pokojné. Len prednedávnom ich mierne rozvrieli divácky úspešné *Lóve*, znenazdajky sa dokonca privalila katastrofálna cunami v podobe *Immortalitas*, ktorej sa podarilo oživiť a zároveň aj načas pochovať vedeckú fantastiku v našich kino končinách a následne na to sme sa (našťastie) dočkali zmierlivých, no nie príliš originálnych vlniek hororových trilerov *Zlo* a *Attonitas*. Divák oprávnene čakal príchod zlomového diela, ktoré prekročí hranice nášho malého štátu a rozohrá celosvetovú partiu s veľkými hráčmi žánru. Čakali sme na kandidáta a *Kandidáta* sme sa doslova aj dočkali, no či tieto veľké očakávania splnil, je otázn.

### Keď je svet jedno veľké slúchadlo

*Kandidát* vznikol na motívy rovnomenného románu (s podtitulom: *Denníky z odpočívania*) autorov Michala Havrana a Maroša Hečka. Filmovým rozprávačom sa stáva postavica či figurka s pseudonymom „Blondáčik“, ktorý sa živí odpočúvaním a jeho „pieskoviskom“ je bratislavská Petržalka. To sa však nenápadne rozrastie potom, ako si ho najíma tajomný anonym a spolu s novonabudnutým kolegom „Jazvom“ majú za úlohu nenápadne sledovať a doslova žiť cudzí život reklamného magnáta Adama Lamberta. Práve na Lambertovej rozpočítanej postave badať iskru uveriteľnosti. Vďaka kontrastom medzi dvoma svetmi (neschopný rodič a manžel kontra žralok v reklamnom biznise), v ktorých sa pohybuje, sa z neho stáva „tragický“ hrdina, ktorého hnacou silou je jeho vlastná hrdosť. Blondáčik s Jazvom sa dostávajú Lambertovi pod kožu a zisťujú, že jeho novým klientom sa stal jeden z kandidátov na prezidenta Slovenskej republiky. Kandidát je nula, pešiak, ktorý má prispieť do humbugu okolo volieb len tým, že je vlastnou existenciou. Nie je naozajstným hráčom až kým sa sám Lambert (na scénu prichádza hrdosť) nerozhodne, že na jeho krk našraubuje tu pomyselnú ľahko vymeniteľnú hlavu štátu. A tak začína hra o čas a náš reklamný Pánboh sa samozrejme nehodlá vzdať bez boja. Vlastne sa vôbec nehodlá vzdať.

### Keď je svet cirkus obrazov, farieb a zvukov

*Kandidát* sa nezameriava výsostne len na jednu stranu mince, ale je hotovým žánrovým kokteilmom. Tvorcovia ho síce nazvali „cynickým trilerom“, no tejto charakteristiky sa netreba striktné držať. Nájde sa v ňom všetko od špiónažno-politického trilera, cez sociálnu satiru, kritiku spoločnosti a systému až po čistú paródiu či dokonca televíznu anketu. Práve jeho nejednoznačnosť a cit pre detail z neho robí pochútku pre určitú špecifickú divácku skupinu.

Režisérsky stoličky sa zhostil Jonáš Karásek, ktorý *Kandidátom* debutoval na poli celovečerného filmu. Po jeho zhladnutí nikoho z nás neprekvapí, že Karásek bol dlhoročným zamestnancom v reklamnej agentúre a naučil sa dokonalému remeslu zosynchronizovania obrazovej a zvukovej

stránky. Paradoxne práve na nepriestrelnom vizuáli celá snímka stojí a zároveň aj padá. Nedá sa povedať, že obraz prevyšuje obsah, no určite môže divákovi chvíľu trvať kým si zvykne na audiovizuálnu jazdu, ktorou *Kandidát* bezpochyby je. Film hneď od začiatku nahodí také dravé tempo, že si ani nevedomíme, že celá expozícia bola vyrozprávaná v Blondáčikovom úvodnom vnútornom monológovi a zrazu sa ocitáme uprostred rozbehnutého deja. Vizuálny kabát, do ktorého je *Kandidát* navlečený, nápadne pripomína estetiku filmov Guya Ritchieho a Quentina Tarantina (energická strihová montáž, štylizácia, spomalené zábery). Nevykráda, ale inšpiruje sa. Často sa autorovi dokonca podarí, že dynamiku inteligentne strieda s pokojnejšími, statickejšími scénami založenými na dialógu čo snímke určite pomohlo. Soundtrack snímky je tiež určité „nóvu“, pretože je zároveň drsný a hlučný, ale keď treba aj jemne podkresluje obraz a (čo je najdôležitejšie) je vhodný aj na domáce počúvanie. Nech má divák akýkoľvek hudobný vkus, je dosť možné až pravdepodobné, že vychádzajúc z kina si bude hmkať refrén z Vecovej ústrednej piesne k filmu.

Pod scenár sa podpísali autori knižnej predlohy a absolvent filmovej scenáristiky na VŠMU Peter Balko. Zo scenáristickej stránky je síce najživotejšia postava Lambert, no čo sa týka improvizácie boduje duo odpočúvateľov. Ich epizódne vstupy (inak sa to nazvať ani nedá) pôsobia živo a presne vystihujú to čo sa stane, keď sa pretnú osudy dvoch názorovo a povahovo rozličných ľudských bytostí. Dej točiaci sa okolo reklamnej kampane na prezidenta pôsobí umelo (za čo môžu aj post-synchrony dialógov), no stále môžeme diskutovať, či to nebol autorský zámer podčiarkujúci nosnú tému.

Hneď na prvý pohľad je jasné, že sa tvorcovia chceli dištancovať od estetiky tradičnej slovenskej sociálnej drámy, no možno práve tu je jeden z najväčších zádrhov filmu. Síce sa bavíme o „skutočnom príbehu, ktorý sa nestal“, no paradoxne sa film vznáša v akomsi vzduchoprázdnem medzi „uveriteľným“ a „neuveriteľným“. *Kandidát* pôsobí z formálnej stránky až príliš dokonalo, a tým sa stráca punc a smrad človečiny.

### Keď svet vymeníme za Slovensko

Nech už je to s *Kandidátom* akokoľvek, mohlo by sa mu podať (uvidíme po diváckom ohlase) niečo zásadné. Určite vznikla snímka, ktorá na Slovensku nemala obdobu a snáď sa stane inšpiráciou pre ďalších tvorcov a budúce projekty, ktoré obohatia slovenskú žánrovú tvorbu a jej vody sa zázračne dajú do pohybu. Veď napokon žánry je na to, aby si mohli diváci vybrať podľa vlastnej chuti a bolo by úžasné, ak dosiahneme bod, že nesiahnu len po zahraničnej tvorbe.

### PALO KNAPKO



## Zázrak zranenej lane

Kritizovať filmy Juraja Lehotského je niečo ako udrieť novinami po ňufáku hladného kokeršpaniela za to, že vám zjedol večeru. (Je to celé také ňuňu, že ak to spravíte, cítite sa ako zlý človek.)

### Zázrak

r. Juraj Lehotský, Slovensko 2013

Kokeršpanielom je v tomto prípade najmä hlavná protagonistka: Michaela Bendulová je síce veľmi slabá neherečka – ktorá keď niečo hovorí, znie to ako nepodarená recitácia Hviezdoslavovho Kubína v prvom ročníku ZŠ – no má onú neodolateľnú charizmu zranenej lane, ktorou oplývajú dievčence z rozvrátených rodín a z ktorej vám pri pohľade na ne ide puknúť srdce. Vlastne je to táto charizma, aura krehkosti, ktorá pôsobí ako jednotiaci element celého filmu, pretože *Zázrak* nie je ničím iným ako montážou (anti)atrakcií, ktoré sa vŕšia jedna za druhou, aby hrdinke v každej ďalšej scéne čoraz viac ubližovalo kruté sociálne prostredie a ona, trpiac, otlčená a pošramotená, to zvládla. Stále a stále viac, jednotlivé scény netvorí kompaktné rozprávanie, no vytvárajú kompaktný a stupňujúci sa dojem. Dojem nespravodlivosti, dojem poškrvnenia niekoho nevinného, dojem skazy a márnosti.

Kladom je, že skutočne ide o hrdinku – je proaktívna (bojuje) a má sen (odísť z krajiny) – ale keď už chceme mať hrdinku, musí to byť také strašné klišé? Do Anglicka chcela utiecť už Judit Bárδος v *Liovej Dome*, ale to až tak neprekáča, veď preč chcú zo Slovenska utiecť všetci. Ale musí byť zbitá, znásilnená, tehotná, musia tam byť drogy, autá a prepady? Ak už áno – musí to vyzeráť tak strašne naivne? Pretože, ak zje päťnásťročná baba dva rohypnoly, nezobudí sa kvôli tomu, že zastalo auto. Pretože, aby na skupinovej terapii pubertálne dievča hovorilo o svojich pocitoch, tak nemôže stáť pred tyranskými spolužiakmi ako pred popravicou čatou (a drsný príkaz vychovávateľky na tom nič nezmení). Pretože, ak sedia baby v decáku na obede, nemajú obnažené predlaktia, aby všetci videli, že sa režu a už vôbec o tom nerozprávajú na počkanie. Pretože, ak je niekto na svojej ceste tak ďaleko, že inhaluje pervitín, nevyzerá ako dobre živený boxer a neprejavuje sa to tak, že po súloží leží s triaškou na zemi. Je to fotografické, to áno, vianočný stromček, vrtnúť i plutvy, dojem to buduje účinne. Ale je to len dojem.

Rozumiem, že ten film je fikcia. Naratív. Príbeh. Že je to celé len „ako“. Ale ak niekto nakrutí fikciu, ktorej sila má prameniť zo zdania autenticity (pre to i napr. „dokumentaristická“ kamera), musí byť klamať fakt dobre, aby divák klam neodhalil a užil si ho, alebo neklamať vôbec – lebo ak klame zle, divák označí jeho film za podvod. Ak vo filme platia pravidlá skutočného sveta, nemožno ich porušovať podľa toho, ako to vyhovuje autorskému zámeru.

A tak to teda spravím, zbijem kokeršpaniela po ňufáku – *Zázrak* je podvod – pretože, ak dá matka dieťa ihneď po pôrode na adopciu a povedia jej, že ho už nevidí, tak ho skrátka nevidí. Je to krásne ak áno, dáva to nádej, možno niekde vo vzduchu lieta katarzia, ale je to podvod, pretože sa to nestane. Je to rovnaký podvod ako *Slepé lásky*, ktoré boli rovnako ňuňu, ale boli rovnako podvod (scény ako „Kde si mi položila kľúče?“ vyzerajú dobre na plátne, ale v skutočnosti by slepec svojej manželke nikdy podobnú otázku nepoložil, pretože ich prežívanie reality funguje na úplne inej báze, úplne iných vnemoch, pocitoch, nevysslovených dohodách – on by úplne presne vedel, kde tie kľúče ležia).

*Zázrak* je manipulácia, kde každá atrakcia smeruje k tomu jedinému a okamžitému uspokojujúcemu efektu, keď pocítujeme nenávisť voči šablónovito zlému svetu a lásku k šablónovito dobrej hrdinke, *Zázrak* je Modré z neba založené na nihilistickom dojme spoločenského rozkladu, *Zázrak* je plný naivného klišé a priznám sa teraz v závere, *Zázrak* sa mi páčil. Neveril som mu, tak trochu ma rozčuloval a tak trochu ma nudil, ale mám slabosť pre zranené lane a ona to tá Bendulová so svojou sympaticky odzbrojujúcou hereckou nemohúcnosťou vlastne celé utiahne. Ako? Stačí sa na ňu pozrieť. *Guilty guilty pleasure*.

MAREK URBAN



Záber z filmu *Zázrak*, zdroj: ASFK

## O čarosmutných zázrakoch

*Zázrak* – druhý celovečerný film Juraja Lehotského a jeho hraná prvotina – sa nevyhne porovnávaniu. Čakanie na glejt úspechu na niektorom z áčkových festivalov odsunul premiéru plánovanú na začiatok roka 2013 do druhého polroka. Festivalového úspechu sa film dočkal, čo je kľúčové ani nie tak pre satisfakciu tvorcov, ako skôr pre potenciálny predaj medzinárodných práv, a tým aj pre širší divácky dosah.

### Zázrak

r. Juraj Lehotský, Slovensko 2013

Vzhľadom na stále žalostne nízky záujem slovenského publika o domácu kinematografiu nejde o zanedbateľný faktor. Lenže v domácej distribúcii tým pádom *Zázrak* tento rok predbehli *Ďakujem, dobre* Matyáse Priklera a *Môj pes Killer* Miry Fornayovej. Participácia scenáristu Mareka Leščáka na minuloročnom *Až do mesta Aš* Ivety Grófovej aj na *Ďakujem, dobre*, žánrová a tematická príbuznosť filmov, ako aj cirkulovanie konkrétnych motívov medzi ich príbehmi môžu zväzdať k viacej či menej presným analógiám, väčšinou nie práve v prospech Lehotského snímky.

V *Zázraku* sa objavuje mnoho vecí, ktoré poznáme zo slovenských filmov posledných rokov: dospievajúci hrdinovia bez rodinného a sociálneho zázemia (*Cigán, Až do mesta Aš, Môj pes Killer*), téma prostitúcie (*Cigán, Až do mesta Aš*) alebo citového zneužívania mladého dievčaťa (*Dom*), ambivalentná, no svojou životaschopnosťou fascinujúca hlavná hrdinka (*Líštičky*), nečakané a nežiaduce tehotenstvo (*Ticho*), rozpadnutá rodina (*Ďakujem, dobre, Môj pes Killer*), starobinec (*Ďakujem, dobre*), hľadanie úniku v cudzine (*Líštičky, Dom*), dokumentárne pasáže (*Až do mesta Aš, Ďakujem dobre*), neherci v hlavných úlohách (*Až do mesta Aš, Môj pes Killer*) atď.

Žáner sociálnej drámy so sebou nesie určité tematické a štylistické charakteristiky, návratnosť tém súvisí aj so scitlivením novej filmárskej generácie voči aktuálnej realite. Každý z uvedených filmov má však vlastnú autorskú poetiku. Tá Lehotského je spomedzi najnovších filmov zrejme najtradičnejšia a filmársky najsolídnejšia. *Zázrak* sa nevyznačuje komplexnou formálnou štruktúrou a vizuálnym lyrizmom ako *Až do mesta Aš*, experimentovaním s možnosťami rozprávania a absurdným humorom ako *Ďakujem, dobre*, ani dramatickou intenzitou a blokovaním diváckej identifikácie ako *Môj pes Killer*. Na druhej strane je silný v zachytení (nielen konštruovaní) autentického prostredia, ktoré vizuálne neprikrášľuje, ale estetizuje, v dôkladnom – hoci náznakovom – motivovaní charakterov a podobne ako *Killer* je postavený na skvelom obsadení hlavnej úlohy nehercom. Je zaujímavé, že zatiaľ čo Fornayová modelovala postavu skinheada Mareka potláčaním expresie, Lehotský naopak svoju hrdinku divákovi priblížil pomocou sledovania jej reakcií na vonkajšie podnety. Elina drzá a zároveň krehká tvár s veľkými vnímavými očami často

vo úzkom zábere sleduje, čo sa deje okolo nej. Asi nie veľa nehercov by tento postup zvládlo, Michaela Bendulová však áno. Až na niekoľko literárne strnulých replík (napr. v telefóne Robymu: „Už si zabudol na všetko, čo sme spolu prežili?“ alebo v rozhovore s riaditeľkou: „Cítim sa ako v klietke a nič nemôžem robiť.“) sú jej prejavy a drsne nalomený hlas úplne presné. Dovoľm si tvrdiť, že jej stvárnenie postavy je najväčším „zázrakom“ filmu. Hoci *Zázrak* nie je jej životným príbehom, osobná životná skúsenosť dieťaťa z reedukačných centier (v ktorých Lehotský s Leščákom nenašli len protagonistov filmu, ale čerpali tu aj inšpiráciu pre scenár) nepochybne prispela k hereckému porozumeniu postave. Ale to by samé osebe nestačilo. Ela v jej podaní vzdialene pripomína Bressonovu Mušku: odstrkovánú i spurnú, doráňanú i silnú.

Ale aby sme po porovnaní nechodili zbytočne ďaleko do dejín filmu: Ela je súputníkom Rosetty bratov Dardennovcov alebo Cyrila z ich filmu *Chlapec na bicykli* (s tým je *Zázrak* spojený aj motívom dieťaťa odloženého do domova / polepšovne, ktoré si chce získať lásku inej postavy tak, že ju zločinom dostane z finančných problémov). Tvorba belgických režisérov bude zrejme v súvislosti so *Zázrakom* spomínaná najčastejšie. Lenže zatiaľ čo filmy Dardennovcov presvedčajú o sile života prostredníctvom zachytenia morálneho prebudenia hrdinov v dôsledku vzťahu s inou postavou, Ela má v sebe napriek všetkému spoľahlivý, aj keď nie celkom štandardný morálny kompas a túto lekciu si musí odžiť sama. Jej tvár vysiela tiché signály, no opakovane naráža na odmietanie matky aj priateľa, na urážky spoluhojankyň. Jej inštinktívnu reakciu sa stáva útek. Schováva sa do prítmnia poschodovej posteje, do sprchového kúta, medzi špinavú bielizeň, odstriháva sa od sveta so slúchadlami v ušiach, žije v paralelnom vesmíre zavesená dole hlavou, nafučaná odchádza z triedy. Najmä však uteká z domu, z polepšovne, od obchodníkov s bielym mäsom. Až keď ju okolnosti prínúti zastaviť sa a v ústave pre maloleté matky čakať na príchod dieťaťa, môže prestať hľadať únik mimo seba.

*Zázrak*, ku ktorému odkazuje titul, je zázrakom nového života. Ela sa stala jeho prostredníkom bez toho, aby o to stála. Sama je ešte dieťa, ktoré do listov kreslí infantilné kresby a píše milostné nápisy z hranolčekov. Pôrodom sa nestáva matkou – tú bábätko nájde inde.

Avšak akokoľvek bolestivo a predčasne Ela dospieva, získava silu a odhodlanie žiť bez citovej závislosti, lebo už nehľadá náhradu za rodičovskú lásku. Jej túžba vedieť plávať je symbolická – chce sa udržať nad vodou a riadiť si svoj život, nemá však nikoho, kto by ju to naučil. Preto je vari ešte väčším zázrakom neha, ktorá sa v Ele prebudí v poslednom zábere napriek tomu, že jej samej sa nehy nikdy neušlo. Ťažko povedať, kde sa v nej našla. Jej prejavy však vidíme aj v tichej solidarite medzi rovnako opustenými a odloženými. Dievčatá v reedukačnom centre sa síce dostávajú do konfliktov s rovesníkmi, ale aj zdieľajú svoju bolesť, spolupatričnosť vyjadrujú nielen držaním sa za ruky, ale aj neočakávanou pomocou s prípravami na príchod bábätká. Podobný kontakt získava Ela počas nemocničnej praxe, kde sa trpezlivo stará o nevládných seniorov. Deti bez rodičov v polepšovni a rodičia bez detí v hospici sú odložený jedinci, zatvorení za mrežami alebo nevládne ležiaci na lôžku. Jedine v tomto kruhu nachádza Ela nebadaný náznač ľudského kontaktu.

Lehotského film je však silný nie v príbehu, ale v tom, ako zúročuje skúsenosť dokumentaristu pri réžii hraného filmu. Nielen tým, ako dramaticky funguje spojenie nehercov s menej známymi hercami (napr. s výbornou Katarínou Feldekovou ako Elinou matkou, o čosi menej s miestami zbytočne expresívnym Robertom Rothom, ktorý navyše do filmu prináša reminiscenciu na svoju postavu v *Bratislavafilme* Jakuba Kronera). Sila *Zázraku* sa skrýva tam, kde film zdánlivo prostým pozorovaním nachádza v realite čarosmutné absurdity. Keď mladí delikventi rovnako vnímavo počúvajú rap aj ľudovky, jeden dokonca s vytetovanými slzami v oku; keď oslavujú smutného Silvestra s tichými ohňostrojom; keď Ela tancuje s plutvami v Robyho garáži, keď vezme starca na „vychádzku“ na dvor nemocnice alebo keď sa nedospelé dievčatá učia starostlivosti o bábätko na bábike, s ktorou by sa ešte mali hrať (motív „kúpania“ bábiky si Lehotský požičal zo svojich *Slepých lások*). V týchto momentoch cez špinu reality prebleskne malý zázrak. Ela sa ho učí vnímať sama, hoci ju to nikto nechcel naučiť.

KATARÍNA MIŠÍKOVÁ

## Sabinovské reminiscencie

Odchod na korze

r. Peter Zákutanský, VŠMU, 2013



Záber z filmu *Odchod na korze*

# 13 Robím všetko a pritom neviem nič

Rozhovor s Petrom „Kuťom“ Zákutanským o jeho absolventskom filme po filme *Odchod na korze*

Peter „Kuťo“ Zákutanský završil svoje pôsobenie na Katedre audiovizuálnych štúdií – KAS (pôvodne Katedra filmovej vedy) pôsobivou filmovou stopou – krátkym dokumentárnym filmom *Odchod na korze*. Vrátil sa v ňom do Sabinova, na miesta vzniku oscarového československého filmu *Obchod na korze*. V autorskej rekonštrukcii hľadal prelínania medzi filmovými postavami a súčasným životom domácich obyvateľov, ktorých štylizoval do originálnych rolí.

Realizácia absolventského filmu okrem obhajoby klasickej písomnej teoretickej diplomovej práce je novinika, ktorá na katedre funguje iba druhý rok. V jednej lavici sme s Kuťom na nej prežili päť poučno-zábavných rokov, ale náš rozhovor sa mal niesť vo vážnom duchu práve o výzvach, s ktorými sa sám pri svojom prvom nakrúcaní vo funkcii režiséra v živote stretol a o skúsenostiach, ktoré z neho vyplynuli.

**ŽB:** V poslednom rozhovore si sa označil za filmového pracovníka. Čo to znamená?

**P(K)Z:** Filmový pracovník je človek, ktorý píše kritiku a je schopný nakrútiť film, ale pritom nie je ozajstný kritik a už vôbec nie režisér. Robí všetko a nevie nič. (smiech) Pri tomto pomenovaní som sa inšpiroval fotografom Viliamom Malíkom, ktorý sa označoval ako fotografický pracovník. Chcel zdôrazniť, že nie je (autorský) fotograf, ale len služobník fotografie. Ja sa podobne ako on považujem za služobníka filmu.

**ŽB:** V čom myslíš, že boli tvoje výhody a nevýhody oproti ľuďom, ktorí študovali réžiu hraného alebo dokumentárneho filmu?

**P(K)Z:** Filmová veda ma naučila, že predtým než začnem robiť nejakú vec, premyslím si a vytvorím si podrobnejšiu koncepciu. Nevýhoda je to, že som nemal dostatok praktických skúseností z realizácie filmov, čo sa týka produkčných záležitostí, vedenia hercov, a tak ďalej. V podstate som sa čudoval svojmu štábu, že do toho so mnou išiel, keďže vedeli, že som nikdy predtým nenakrútil svoj vlastný film. Ale myslím, že som ich presvedčil tým, že som presne vedel, čo chcem svojim dielom dosiahnuť a ako to chcem urobiť.

**ŽB:** *Odchod na korze* mal predpremiéru v Sabinove, slovenskú premiéru na festivale Cinematik, v septembri ho bolo možné vidieť vo Foajé a jeho pút pokračuje

na ďalšie festivaly. Nie je bežné, že distribučná cesta prvého školského a ešte aj „vedeckého“ filmu má takúto podobu. V čom si myslíš, že zaujal ľudí, ktorí ťa oslovili s ponukou premietať ho?

**P(K)Z:** Myslím, že môj film sa vymyká z okruhu študentských filmov, ktoré tu vznikajú. Pracujem hlavne s obrazom, nie je to sfilmovaná literatúra, divadlo, ani rozhlasová hra. Vychádzali sme jednoducho z vyjadrovacích prostriedkov filmu a asi je to tam vidieť. Zaujímavá je aj tematika – mestečko kdesi na východnom Slovensku, v ktorom rezonuje spomienka na nakrúcanie oscarového filmu.

**ŽB:** Budeš pri písaní recenzií zohľadňovať tvoje skúsenosti z nakrúcania?

Myslím, že to zostane podobné. Pri nakrúcaní filmu sa vyskytne veľa problémov, aj my sme ich mali. Ak by ma to malo naučiť nejakej pokore voči tým, čo nakrúcajú, tak to je hlúposť. Dôležitý je výsledok a nikoho z divákov nezaujíma, či si rozbil na začiatku nakrúcania školskú kameru ako ja, alebo, že si mal finančné problémy.

**ŽB:** Zostane *Odchod na korze* tvojím soliterným dielom, alebo sa chystáš pokračovať v tejto novej línii?

**P(K)Z:** Uvidíme, čo bude. Nejakú špeciálne o tom teraz nerozmýšľam. Mám niekoľko námetov v hlave, ale nechám to na náhodu. Zatiaľ som ani pri jednom z námetov nepocítil, že by ich realizácia stála za to, tak ako to bolo pri *Odchode na korze*.

**ŽB:** Myslíš nejaký konkrétny impulz? Prvé filmy zvyknú bývať viac osobné a naliehavšie ako tie, čo nasledujú po nich.

**P(K)Z:** Boli to predovšetkým stretnutia s viacerými Sabinovčanmi v októbri 2011 počas festivalu s tematikou holokaustu, kde som mal možnosť robiť lektora. Spoznal som tam napríklad Soňu Bazlerovú, ktorá je jedinou židovkou v Sabinove presne tak, ako sa to stane Lautmannke z *Obchodu na korze*. A kinára-prevádzkára miestneho kina Torysa, ktorý možno príde o prácu kvôli digitalizácii podobne, ako filmový bubeník Piti báči lebo v meste zaviedli rozhlas. Objavili sa aj ďalšie náhody, ktoré ma doviedli ku vyjasneniu si koncepcie filmu. Vtedy som pochopil, že to treba nakrútiť. To boli tie pravé, ako vravíš, impulzy.

**ŽOFIA BOSÁKOVÁ**



Peter Zákutanský

Putovanie filmu študenta Katedry audiovizuálnych štúdií po (hoci aj malých) kinách, či nebudaj festivaloch, nie je celkom bežná vec. Ale mohla by byť. Podmienkou úspešného ukončenia magisterského štúdia je totiž už druhý rok krátky absolventský film, ktorého zmyslom je umožniť budúcim filmovým teoretikom, historikom a kritikom reflektovať minulosť alebo súčasnú problematiku (najmä) slovenskej kinematografie nielen teoreticky, ale aj prakticky. Veď pátranie po skutočnej či pochybné udalosti nemusí byť vôbec suchopárne, môže ísť o živú a hravú formu výskumu s použitím archívnych materiálov, vo forme strihového filmu, dokumentu, mockumentu, rekonštrukcie alebo hraného filmu.

Predstava filmového vedca/historika/kritika už dávno nezodpovedá obrazu filmového pracovníka zahrabaného medzi papiermi a produkuje jeden text za druhým. Študenti už počas štúdia lektorsky uvádzajú filmy a spolupodieľajú sa na organizovaní filmových prehliadok a festivalov. So vzťahom sa podpory domácej (televíznej, filmovej) produkcie, s jej kvantitatívnym a kvalitatívnym (občas aj motyka vystrelí) nárastom, sa vynárajú ďalšie možnosti uplatnenia, či už na poli odbornej spolupráce pri strihových dokumentoch, alebo pri kreovaní kinofilne orientovaných (televíznych, rozhlasových, školských...) programov. Podmienkou je presvedčenie o zmysluplnosti podniku (a vítaným bonusom aj láska k objektu skúmania). A tu sa dostávame k jadru veci.

Zákutanského záujem o zákutia slovenskej kinematografie sa prejavil už pri teoretickom skúmaní sídliskových príbehov (s bytovými a „pridruženými“ balkónovými a výťahovými priestormi) a toposu dediny s vonkajšími priestorovými dominantami (JRD, hory, kostol, krčma) a typickým interiérovým príslušenstvom (kuchynský stôl ako epicentrum rodinnej idyly, nechutenstva aj hádok, smrteľná/smrtonosná posteľ...), ktoré spracoval so svojším zmyslom pre humor a postrehom pre ikonografické príbuznosti s ikonickými dielami slovenskej výtvarnej moderny. *Topos* ako istá návratná a zároveň meniacia sa štylizácia miesta je východiskom aj Zákutanského filmu *Odchod na korze*. Slovanmi autora, „v nejednom meste i dedinke sa nachádza miesto, ktoré je zdrojom mýtov i klebiet, alebo ulica preslávená dejinnými udalosťami“. Týka sa to aj mestečka Sabinov, stojaceho kdesi medzi toposom dediny a toposom mesta, miesta nakrúcania československého (oscarového) filmu *Obchod na korze* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1965).

Zákutanský pripomína nielen pôvodné filmové lokácie, oživuje genia loci, premieňa ospalé mestečko na živú filmovú kulisu podobne, ako sa to stalo takmer pred 50 rokmi, ale objavuje miestnych obyvateľov, ktorí sa na filme podieľali ako komparzisti. Napokon, filmovania sa vtedy zúčastnili aj príslušníci Zákutanského rodiny. S toposom sú totiž prepojené aj postavy, miesto a postavy na seba navzájom vplyvávajú, jedno bez druhého nefunguje, stráca svoje opodstatnenie. Päť pamätníkov, ktorých Zákutanský objavil pre svoj „film po filme“, je zrastených so Sabinovom aj s *Obchodom na korze* – zasiahol do ich životov, zanechal v nich výraznú stopu. Každý z nich si pre svoje nové účinkovanie vyberá jednu z hlavných filmových postáv (Tóna Brtka, Piti báčeho, Kuchára, gardistu Kolkockého a Lautmanku), s ktorou sa najviac identifikuje (stolár hrá stolára, časť rodiny amatérskej divadelnej herečky, ktorá hráva Lautmanovú, postihol holokaust) a skrz jej re/interpretáciu sa pokúsi priblížiť sám seba. Do rekonštrukcie *Obchodu na korze* však vstupujú aj ďalší aktéri, spomínajú na svoj filmový zárobok (kúpená sukňa, prvých 25 korún), darovanú bonboniéru, jeden dokonca priznáva svoju neúčasť pri nakrúcaní, keďže dal radšej prednosť kúpaniu sa.

Zákutanský pracuje s pamäťou miesta, osobnou, diváckou aj kinofilnou pamäťou, používa autorský komentár, citácie z filmu, interpretačne upravenú filmovú hudbu Zdeňka Lišku. Nič nie je pôvodné, všetko zmenil čas. Pohľad na sabinovskú rieku Torysu na začiatku a konci filmu napovedá, že „nevstúpiš dvakrát do tej istej rieky“. Vstúpiš alebo nevstúpiš do rieky zabudnutia. *Odchod na korze* je okrem iného aj o „odchode“ klasickej filmovej suroviny a hrozbe (realite) zániku lokálnych jednosálových kín, ktorým chýbajú prostriedky na finančne náročné digitalizáciu. Zákutanský nakrúca na čiernobiely osmičku aj na digitálnu kameru, prepína medzi dvomi módmí obrazu, nostalgicky sa ohliada za minulosťou a pýta sa na budúcnosť. Jedným z pamätníkov je totiž prevádzkovateľ sabinovského kina Torysa, ktoré bolo kedysi školiacim strediskom premietacov pre celé Slovensko. V úlohe obecného bubeníka Piti báčeho je akýmsi živým výkričníkom proti ľahostajnosti voči hodnotám tvoriacim naše kultúrne dedičstvo. Paradoxne, film *Obchod na korze* po rozdelení spoločného štátu pripadol českej strane. Práve vďaka tomuto vrstveniu významov je *Odchod na korze* zaujímavým filmom. A osobitým, úprimným svedectvom o tom, ako môže film na rôznych úrovniach zasiahnuť do života človeka.

**EVA FILOVÁ**

Záber z filmu *Odchod na korze*





## Early Melons v decembri

Netradične v zime a po viac ako ročnej pauze sa 5. – 8. decembra bude v Bratislave opäť konať Medzinárodný festival študentských filmov Early Melons. Tentoraz bude festival menší a komornejší, v decembrovom počasí nebude treba behať medzi kinosálami a sprievodnými akciami po celom meste, ale pred mrazom sa budete môcť schovať a zahriať v kinosále (a útulnom bare) A4 – Nultého priestoru.

Festival Early Melons tento rok oslávi svoj 5. ročník a jeho koncept bude zložený podobne ako v predchádzajúcich ročníkoch. Hlavnú časť programu tvorí medzinárodná a slovenská súťaž študentských filmov, obe hodnotené nezávislými porotami zloženými z domácich a zahraničných profesionálov v oblasti audiovizie. Druhou časťou programového konceptu budú rôzne **nesúťažné** tematické sekcie zostavené zo študentských i profesionálnych krátkych filmov – prezentácie slovenských škôl, premietania toho najlepšieho z okolitých festivalov, neznáme študentské a krátke filmy slávnych režisierov. Nielen tých svetových (Roman Polanski, Juraj Jakubisko, Emir Kusturica, Agnieszka Holland, Cristian Mungiu), ale aj úspešných slovenských tvorcov (Róbert Šveda, Martin Šulík, Juraj Lehotský). Priaznivci animákov sa môžu tešiť na výber filmov z festivalu FestAnča a tohtoročnou špecialitkou budú bloky krátkych filmových komédií.

Early Melons je vždy bohatý na rôznorodé sprievodné akcie: koncerty a festivalové párty, súčasťou programu bude fotovystava, *masterclass*, Kreatívne rána s festivalovými hosťami, aktuálne na festivale vydávaný Festivalový denník, a pod. Medzi hosťami privítame študentov zo slovenských a európskych škôl, pedagógov a hostí zo zahraničia. Svoj *masterclass* budú mať členovia porôt, napr. poľský dokumentarista Andrzej Fydik.

Early Melons prichádzajú tentoraz v decembri, tradičný jarný termín ne-zrelých melónov sa niekoľkokrát menil kvôli nedostatku financií, až sa Melóny ocitli v decembrovej festivalovej úrode, dokonca krátko po októbrom festivale študentského festivalu Áčko. Rozdiel medzi dvoma na prvý pohľad podobnými festivalmi je v tom, že Áčko sa zameriava predovšetkým na slovenskú študentskú tvorbu a jeho hlavným cieľom je dať priestor prehliadke tvorby študentov VŠMU. Podstatou festivalu Early Melons je naopak medzinárodná súťaž študentských filmov, do ktorej sú zaradené filmy z mnohých európskych filmových škôl, a tie najlepšie slovenské filmy sa tak ocitajú v úplne inom konkurenčnom prostredí. Slovenská súťaž na Early Melons je zasa koncipovaná z tvorby študentov všetkých umeleckých škôl na Slovensku, takže divák sa na fenomén slovenského mladého filmu môže pozrieť ešte z trocha inej perspektívy. Koncept Early Melons dáva aj viac priestoru rôznorodým **nesúťažným** tematickým sekciam a sprievodným akciám.

EVA UJLAKYOVÁ

## Kinobus 2013: Filmové kúpanie

Kto by dnes chodil do kina? V čase, keď pár klikov stačí na prístup k filmu v pohodlí domáceho kina, láka Kinobus raz za rok na návštevu dedinských kinosál, ktoré sú v lepšom prípade priemerne technicky vybavené a treba za nimi cestovať niekedy aj stovky kilometrov. Z nejakého dôvodu to už deväť rokov funguje.

Hneď na začiatku priznávam, že sa chystám písať o veci, ktorú spoluorganizujem. Nebudem teda predstierať nestrannosť, ale skúsím priblížiť, čo robíme, ako pekne to sami pred sebou obhajujeme, aj čo nám pri tom občas unikne.

Kinobus je filmová prehliadka a školský výlet v jednom. Asi stovka akreditovaných účastníkov cestuje tri dni v dvoch autobusoch, a sleduje premietania vo vybraných dedinských kinosáloch, ktoré dopredu vytipujeme a zrekonštruujeme v nich premietaciu techniku. Program je zároveň otvorený pre miestnych divákov.

Každý rok takto obnovíme premietanie v troch až štyroch obciach. Počas deväťročnej histórie sme počas prípravnej fázy navštívili a zdokumentovali takmer stovku dedinských kinosál a premietaciu techniku zrekonštruovali asi v tretine z nich. Kinosály sú pozostatkom projektu kinofikácie, počas ktorého bolo v 50. – 80. rokoch vybudované kino vo väčšine československých obcí. Tento fenomén je špecifikom postsocialistických krajín, kde boli kinosály budované ako nástroje štátnej propagandy vo veľkom aj na vidieku, na rozdiel od krajín západnej Európy, kde kina zostali výraznejšie urbánou záležitosťou.

To, že politické zmeny v deväťdesiatych rokoch kolidovali s nástupom videa, komerčných televíznych staníc a že popri divokej privatizácii sa zároveň privatizovali formy zdieľania a zážitku obrazu, spôsobuje, že kina sú dnes vnímané ako atribút socializmu (kolektívnosť zážitku, filmové týždenníky, anekdoty, kino-folklór). Takže okrem prachu sú kinosály opradené nánosom nostalgie a romantizácie. To je niečo, čo vedome berieme do hry ako *ready-made* súčasť kín; snažíme sa s tým ďalej pracovať bez toho, že by sme nostalgiu chceli reprodukovať, no v určitej línii k tomu samozrejme dochádza.<sup>1</sup>

Kinobus teda okrem techniky obnovuje aj udalosť chodenia do kina. Kino už neutiahne diváku pozornosť len ako priestor exkluzívneho prístupu k filmovým obrazom, pretože už existuje veľa iných, pružnejších možností. Snažíme sa však zdôrazniť práve priestorový aspekt vo fyzickom slova zmysle: kinosály ako relikty špecifickej estetiky a architektúry, zážitok z filmu spojený so zážitkami z výletu, turizmus založený na objavovaní obyčajného. Kolektívnosť, ktorá za určitých okolností zvykne liezť na nervy, sa v prípade Kinobusu stáva jednou z hlavných motivácií – účastníci dobrovoľne, a dokonca za akreditačný poplatok, trávajú tri dni spolu v autobusoch, prespávajú v telocvičniach, zúčastňujú sa na exkurziách do lokálnych hydroelektrární, lesných píl, zasypaných baní, idú spolu na túru, v nedeľu spoločne obedujú. Zo stovky účastníkov každý rok cca tridsať percent tvoria noví diváci, zvyšok sú každoročne sa opakujúce tváre.

Stretnutie lokálnych a cezpoľných divákov tvorí dôležitý rámec kina ako udalosti. Toto stretnutie má tendencie byť obojstranne skreslené – stereotyp exotických festivalových účastníkov a pitoreskných miestnych je tu chtiac-nechtiac prítomný. V lepšom prípade funguje motivačne: miestni cítia nutnosť pripraviť a prezentovať sa pred návštevou, a návštevníci vytvárajú pozornosť a atmosféru osláv všednosti. V druhom prípade, ktorý sa dá ľahko vytušiť, dochádza pri stretnutí dvoch

skupín k nedorozumeniam, konfliktom a bitke (stalo sa raz za deväť rokov, ale všetci na to spomínajú). Tohto rizika sme si vedomí, je vlastne prirodzené, takže sa ho ani nesnažíme vytesňovať, alebo zamlčovať. Vstupujeme do teritória niekoho iného, čo nám môže byť dané pocítiť práve takto. V porovnaní s prvou možnosťou je táto skôr výnimkou, čo sme radi, aj keď fakt, že každý rok navštevujeme nové obce, by mohol svedčiť skôr o opaku.

Kinobus má ustálenú formu – tri dni, dva autobusy, sto účastníkov, prvý septembrový víkend. To, čo sa každý rok mení, je téma a navštvované obce. Program skúšame poskladať tak, aby tieto dve veci spolu komunikovali. Tému určujeme podľa toho, ako na nás obce počas prípravnej fázy pôsobia, snažíme sa ju odvodiť z regiónu. Nie je to samozrejme nijaká vpísaná vlastnosť regiónu, skôr odraz našej skúsenosti s ním. Odkedy sme pri téme „strácanie“ začali všetko strácať, sme obozretnejší. Tento rok sme k Liptovu priradili „vodu“, a Kinobus prešiel skoro ako po masle. Program sme zložili z filmov, ktoré sa vody týkajú rôznymi spôsobmi – napríklad: *Submarino* (Thomas Vinterberg, 2010) – držať sa nad vodou, *Smrť v Benátkach* (Luchino Visconti, 1971) – voda ako estetizovaný rozklad, *Upstream Color* (Shane Carruth, 2013) – tekutosť ako princíp filmu, *Raj: Láska* (Ulrich Seidl, 2012) – voda ako more, exotika, rozpúšťanie zásad, *Jak utopiť doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách* (Václav Vorlíček, 1974) – vysvetlenie zbytočné, *Fontána pre Zuzanu* (Dušan Rapoš, 1985) – kategória najväčšie filmové údery. Ďalším, oveľa pragmatickejším kritériom filmovej dramaturgie bolo, že sme museli zohnať filmy na štyroch formátoch – 35 mm (Kino Likavka), 16 mm (Kino Šíp, Lubochňa), DVD (Kino Choč, Lúčky) a DCP (Kino Kultúra, Ružomberok), čo razom ohraničí nekonečno možností, a čo vôbec nie je na škodu.

Ale nielen premietaním je Kinobus živý. Sprievodný program sa snaží tému rozohrať na lokálnej úrovni a priblížiť prostredníctvom miestnych záležitostí. Konala sa exkurzia do malej vodnej elektrárne, šachový turnaj v opustenom bazéne, juboxová neplánovaná veselica, letné kino na stene požiarnej zbrojnice, prednáška o kúpeľnej architektúre, premietanie v kinosále liečebného domu Choč, nedelňé kúpanie v Lúčianskom vodopáde a prameni v Kalamenoch.

Zrekonštruované kina získavajú technické osvedčenie platné dva roky. Z Lubochne, Likavky a Lúčok sa nám ozvali, že by v občasnom premietaní chceli pokračovať. Šance, že sa to podarí, klesajú úmerne s časom. Od skončenia Kinobusu ubehol necelý mesiac. Zatiaľ sme teda optimisti.

IVANA RUMANOVÁ

<sup>1</sup> Napr. miestna mládež sledujúca v piatok večer v lokálnom kine Alphaville: výber filmu ustupuje retrozážitku pozerania filmu v kinosále, a po premietaní na schodoch utrúšia, že to bola blbosť.

## Nie sú vám dlhé filmy príliš dlhé?

Také by mohlo byť neoficiálne heslo tohto čísla Kinečka. Jednou z tém sú totiž krátkometrážne filmy a ich kinodistribúcia.

Druhá polovica roku 2013 je mimoriadna práve dvoma novými projektmi, ktoré sa v týchto dňoch ohrievajú v kinách. Reč bude o Kobylke, ktorú inicioval dekan Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, Anton Szomolányi v spolupráci so spoločnosťou Continental Film a sieťou kín Cinemax. Za tým druhým, s názvom Pásmo krátkych filmov, stojí distribučná spoločnosť s dvadsaťročnou tradíciou – Asociácia slovenských filmových klubov.

Kým v Kobylke sa predstaví výlučne študentská tvorba Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, projekt ASFK dá priestor nezávislým autorom, ale aj výnimočným dielam z produkcie slovenských škôl. „Keďže ASFK sa už dlhoročne venuje uvádzaniu krátkych filmov do kín – doteraz vo forme predfilmov s celovečernými dielami – a produkcia kvalitných krátkych filmov sa v poslednom čase zvýšila, naskytla sa príležitosť urobiť dramaturgický výber z toho najlepšieho, čo sa v tejto oblasti na Slovensku v uplynulom období nakrútilo. Pôjde prednostne o výber filmov, ktoré boli s úspechom uvedené a ocenené na domácich a zahraničných festivaloch, ale nebude to podmienkou,“ vysvetľuje riaditeľka kancelárie ASFK, Silvia Dubecká. Pásmo krátkych filmov / Slovak Shorts I. sa minútážou bude pohybovať v rozmedzí 60 až 120 minút. ASFK si kladie za cieľ vytvoriť platformu a tradíciu, ktorá by kontinuálne prezentovala aktuálnu krátkometrážnu a stredometrážnu tvorbu – hranú, dokumentárnu aj animovanú. Do kín a alternatívnych priestorov po celom

Slovensku sa tak dostanú kratasy, ktoré „ne-festivalové“ publikum inak nemá možnosť vidieť. Premiéra prvého Pásmo je naplánovaná na 24. októbra a výnimočne predstaví filmy z dlhšieho obdobia ako jeden rok. V ďalších dieloch (označených Pásmo krátkych filmov I, II, III, ...) bude prezentovať produkciu z ostatných dvanástich mesiacov. V prvom Pásmo sa predstavia úspešné animované filmy *Pandy* (r. Matúš Vizár) a študentský film *tWINS* v réžii Petra Budinského. Dokumentárnu tvorbu zastúpi *Hviezda* Andreja Kolenčika a štvoricu snímok tohtoročného Pásmo uzatvára komédia od autorov Andreja Kolenčika a Petra Begányiho – *Výstava*.

Zviditeľniť a dostať študentskú tvorbu medzi bežných divákov si dala za cieľ aj FTF VŠMU. Dlhodobo svoje filmy prezentuje prostredníctvom festivalu Áčko – celonárodnej prehliadky a súťaže domácej študentskej tvorby, dvd výberu Zlatý rez alebo blokmi študentských filmov na medzinárodných festivaloch ako je ArtFilm, Cinematik či bratislavský festival. Do povedomia sa ich tvorba dostala aj pomocou spravodajského kanála TA3, kde približne rok spolu s banskobystričskou Akadémiou umení pravidelne predstavovali študentské dokumenty.

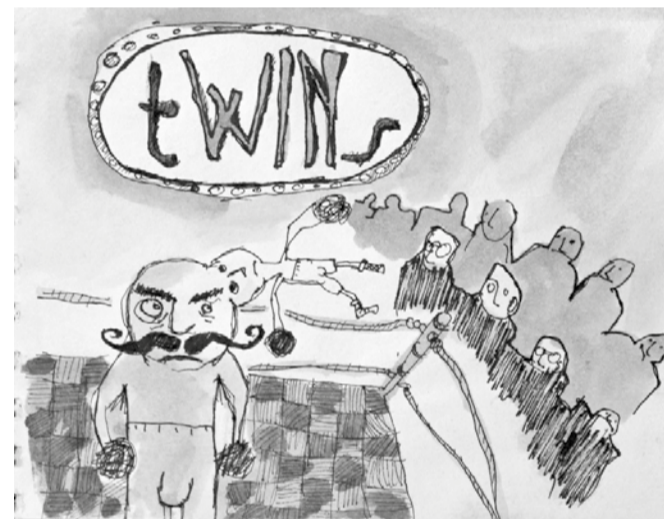
Kobylka je ojedinelý projekt, kde sa v desiatich blokoch (po 90 minút) predstavia budúci profesionáli filmového umenia. Prvá Kobylka bola odpredmierovaná ešte na tohtoročnom ArtFilme, a do tradičnej kinodistribúcie sa prvý diel dostal v septembri. Dramaturgický kľúč má v rukách tím desiatich doktorandov, pričom každý blok obsahuje hranú, dokumentárnu aj animovanú tvorbu. Doktorand FTF VŠMU Michal Baláž dopĺňa: „V blokoch sú

zastúpené všetky žánre, snažíme sa predstaviť širokú škálu tém, ktorú mladých ľudí trápia a zaujímajú“ – o pestrosť a rôznorodosť je teda postarané. V selekcii filmov dbajú na splnenie štandardných technických parametrov, kvalitu filmu ako celku a v prípade starších prác aj na skutočnosť, či si už film „neodžil“ svoje.

Na otázku, čo tento projekt škoľe a jej študentom prinesie, dekan odpovedá: „Moje očakávania sú hlavne tie, ktoré sa týkajú vzdelávacieho procesu. Niet lepšej školy pre autora, keď má uzavretý celý proces vlastnej tvorby na škoľe. Vyrobit film, prezentuje ho pred pedagógmi, dostane nejakú známku a potom tou nadhodnotou je, že svoj film predstaví pred verejnosťou, kde ho de facto nikto nepozná. Tam si vypočuje reakcie, má spätnú väzbu. Myslím, že postaviť sa do kinosály a povedať: toto je môj film – to je odvaha, ktorú treba trénovať.“

Ako poznamenal dekan, nie je dôležitý len film vyrobiť, ale nájsť mu aj adekvátnu cestu k publiku.

PAVLA RACHELOVÁ



15  
slovenský  
detaile

## MIDPOINT

vývoj slovenských scenárov  
pod odborným dohľadom

MIDPOINT – Central European Script Center organizuje viacero projektov na podporu scenáristiky a dramaturgie v stredoeurópskom regióne. Na jeho workshope pre študentov a čerstvých absolventov filmových škôl tento rok zvíťazil v kategórii hraných filmov slovenský scenár scenáristky Terézie Simanovej a producenta Petra Badača *Magda H.*, rozprávajúci príbeh manželky Gustáva Husáka.

V Bratislave sa 8. – 10. októbra 2013 uskutočnil workshop určený slovenským filmovým profesionálom. Zúčastnia sa ho tvorcovia štvorice vybraných projektov – tanečného filmu *Hugo*, dramatického príbehu *Akvárium* a komediálnych projektov *Tie roky 90-te!* a *Lokálny extrém*. Vývoj prvých troch z nich podporil Audiovizuálny fond. Lektorom workshopu bude scenárista, analytik scenárov s medzinárodnými skúsenosťami, pedagóg University of Southern California a The Binger Film Lab, spolupracovník EAVE a niekoľkých ďalších prestížnych vzdelávacích programov, český rodák Martin Daniel, ktorému sme položili niekoľko otázok.

**PG:** S dramaturgickými programami a workshopmi sa u nás v poslednom čase roztrhlo vrece. Prečo sú pre scenáristov také dôležité?

**MD:** Nevím, jak je to na Slovensku, ale v Európe jich je momentálne mnohem máľ než pred niekoľkoma léty, a kvalita je nevyrovnaná. Jako soukromý dramaturg pracuji s mnoha lidmi, kteří si stěžují, že podpora „script development“ jim chybí v podobě organizací, které by ji nabízelí za částku finančně přijatelnou pro autory, kteří ještě nemají producenta, který by to hradil. Podpora scenáristy během vývoje scénáře autorovi může ušetřit čas a práci; to, co může dodat zkušený konzultant, je něco, co autor sám by možná hledal skrz mnoho nepodařených verzí, což může i skončit odložením projektu. Jako scénárista sám vidím, že může být velký rozdíl mezi tím, co chci ve scénáři dokázat, a tím, jaký efekt to má na čtenáře (a eventuálně na obecenstvo). Jako dramaturg se snažím přinášet pohled a pocity obecnstva, a snažím se autorovi pomáhat docílit efektu, který hledá.

**PG:** Okrem scenáristov sa podobných workshopov – MIDPOINT nevyvímajú – zúčastňujú aj producenti. Aká je ich úloha v tejto fáze prípravy filmového projektu?

**MD:** Někteří producenti mají silné schopnosti v „tvůrčím

producenství“ (creative producing), ale jiní mají své schopnosti jinde. Je důležité pro všechny producenty, aby si byli vědomi schopnosti, které můžou scénáristu podporovat, ale také aby znali meze a věděli, kdy je třeba lepší spolupracovat s dramaturgem, který může projekt podpořit víc než oni sami. Kdyby producent nebyl přítomen při konzultaci, mohli by se také velice křížit jeho úmysly s projektem a to, k čemu dojdeme s autorem. Často neexistuje komunikace mezi producentem a autorem, takže vlastně pracují na dvou rozdílných filmech. Je nutné si tohle vše vyjasnit, opak může být takzvaný „development hell“.

**PG:** Na Slovensku sa hovorí o tradícii sociálnych drám a všeobecne skôr ponurých filmov. Tvorcovia prihlásených projektov toto tvrdenie vyvracajú – využívajú humor, žánrové postupy, dokonca sa neboja ich kombinovať... Myslíte, že je to znak vývoja národnej kinematografie, zhoda náhod, alebo len tvorcovia drám nepotrebujú svoje scenáre konzultovať?

**MD:** Jestli se situace opravdu mění, tak dává smysl, že by přicházející generace autorů, kteří mají máľ zkušeností, hledala podporu s vývojem scénáře oproti zkušenějším autorům. Jsem rád, že vidíte ve vybraných projektech to nové a čerstvé, co – doufejme – vyvolá nadšení obecnstva.

**PG:** Podľa Godarda sú jedinými potrebnými ingredienciami filmu žena a zbraň. Vedeli by ste ponúknuť svoj vlastný univerzálny recept?

**MD:** V jednom slovu, „napětí“, pocit vyvolaný v divákovi, kdy hledí do budoucnosti příběhu a zmítá se mezi doufáním a strachem. Když existuje tento pocit, tak je divák aktivní účastník vyprávění příběhu, protože si představuje, co všechno se může stát, a je citově angažován. Jak vidíte z Godardova citátu, jak zbraň, tak žena jsou schopné tyto city vyvolat, a když se kombinují, tak je napětí téměř jisté.

PETER GAŠPARÍK

# Filmový labyrint Petra Greenawaya – THE FALLS

Cieľom tohto článku nie je urobiť prierez Greenawayovou ranou tvorbou, ale skôr sa oprieť o metódy jeho prístupu k nej a k narácii samotnej. Nechcem upriamovať pozornosť na Greenawayovu kryptickosť, skôr na spôsob ako sa snaží narušiť (z jeho pohľadu) už takmer sterilné prostredie filmu.

Pozoruhodnosť Greenawayovej tvorby spočíva v neustálej snahe posunúť hranice média filmu a v takmer programovom hľadaní možností ako a s čím toto médium úspešne skombinovať. Preto nie je prekvapením, že postupom času sa jeho projekty stali viac a viac intermediálnejšie<sup>1</sup>. Film sa pre Greenawaya akoby stal najvhodnejším nástrojom na sebarealizáciu. No čím viac sa filmom zaoberá, o to väčšie nároky naň má a o to viac si uvedomuje jeho doposiaľ málo využívané možnosti.

## EXKURZ

Ovplyvnený najmä výtvarným umením, filozofiou, avantgardou a európskou kinematografiou začal Greenaway vytvárať svoje prvé filmy v období boomu tzv. „štrukturalisticko-materialistického filmu“, ktorý v 70. rokoch 20. storočia dominoval britskému experimentálnemu filmu. Hoci doba (a pokladnica Britského filmového inštitútu) priala na poli experimentálneho filmu nahrádzaniu tradičného príbehu konštruktom, Greenaway nechcel byť súčasťou nejakej vlny len aby získal grant na ďalší film. V celej svojej tvorbe akoby stále hľadal nové možnosti filmu. Jeho progres však namiesto experimentovania pripomína výskum, v rámci ktorého predkladá okrem konkrétnych filmov aj teoretické výsledky. Jeho neskoršie projekty sú stále viac intermediálnejšie a týmto smerom by sa mala uberať aj celá kinematografia (pre jej vlastné dobro).

Cinefilovia starej školy môžu Greenawayove odbočky do VJingu, videoinštalácií, encyklopedických webových stránok<sup>2</sup> a multimediálnych projektov vnímať ako zaujímavé oživenie. Greenaway sa neprezentuje iba ako režisér, ale aj ako výtvarník, spisovateľ, kurátor a osobný priateľ Tulse Luper<sup>4</sup>. No nedávne vyjadrenia o smrti filmu (2007) sa môžu zdať príliš radikálne, mesiáské, alebo pomätené:

„Ak strelíte dinosaura do hlavy v pondelok, jeho chvost sa v piatok ešte hýbe. Film je mŕtvý.“

Takto opísal Greenaway vo svojej prednáške *New possibilities: Cinema Is Dead, Long Live Cinema* ako vidí súčasný stav a koncept kinematografie. Za sto rokov sa podľa neho film nemohol dostať do definitívneho štádia a jeho doterajšiu históriu vidí skôr ako prológ. Film ako médium sa podľa Greenawaya musí nadeľte vyvíjať, čo sa nestalo a preto film taký, aký ho poznáme, umiera. Greenaway dokonca stanovil aj dátum smrti. Je to 31. septembra 1983 – deň, keď bol do domácností uvedený diaľkový ovládač<sup>3</sup>. Schopnosť pohodlne a operatívne meniť obsah obrazovky dal divákovi vnímaniu nové možnosti, no aj napriek tomu sa film podľa Greenawaya stal otrokom štyroch dogmatických tyraní:

### 1) Textu

...lebo všetky filmové diela sú iba spracovaním románov Jane Austenovej, ich podstatou je príbeh. Film dokáže oveľa viac ako večne prežívať ten istý princíp stále dokola. Základom nového filmu by mal byť podľa

Greenawaya obraz a nie text, ktorý iba vyhovuje elitárskemu Hollywoodu.

### 2) Rámu

...lebo pozerateľ na film v tmavej miestnosti a nemôže s tým nič urobiť, pripadá Greenawayovi viac ako smutné. Dokonca aj tie urputne vybojované štandardy pomerov strán (a stále viac dominujúci formát 16:9) film iba obmedzujú. Nemá to nič spoločné so skutočným pohľadom na svet. Aj trojitá simultánne projekcie v *Napoleonovi* (1927) Abela Gancea boli v niečom revolučnejšie ako súčasné „moderné“ filmy.

### 3) Herca

...lebo „film nemôže byť ihriskom pre hereckú virtuozitu Sharon Stoneovej“. Súčasný film sa až príliš točí okolo hercov, diváci už chodia do kina takmer výhradne kvôli nim. Herec je pre Greenawaya iba vešiak, na ktorý sa vešajú myšlienky. Ak sa má film niekam posunúť, nesmie byť iba nástrojom pre psychoanalýzu postáv.

### 4) Kamery

...lebo hrdinom nového filmu by podľa Greenawaya nemal byť kameraman, ale strihač. Nové technológie umožňujú robiť s obrazom prakticky všetko. Treba vytvoriť nový systém ako veci usporadúvať a ako budú čítané.

Vďaka tomuto smerovaniu sa môže film stať oveľa silnejším médiom. Greenaway odporúča zamerať sa aj na iné možnosti než na rozprávanie príbehov. Navrhovaný prerod sa nemusí (a ani nemôže) odohrať ihneď. Pre túto generáciu by stačilo, aby urobila prvý krok a film (aspoň čo sa narácie týka) posunula od románov 19. storočia aspoň ku Joyceovi. Zvyšok už treba prenechať ďalším generáciám. Ak máme chápať takéto závery ako výsledok Greenawayovho „bádania“, pričom prvé krátke filmy tvoria odrazový mostík a projekt *Tulsa Luper Suitcases* sa už snaží o novú kinematografiu v praxi<sup>1</sup>, potom je *The Falls* (1980) ideálnym príkladom prvého kroku.

## GREENAWAYOVE KRÁTKE FILMY

Greenaway sa tradičnej narácii vyhýba už vo svojich raných filmoch. Nepoužíva dej, ale príbeh vidí skôr v súvislostiach medzi faktami, ktoré podáva. Abstraktným „príbehom“ nahrádza Aristotela, syntagmou nahrádza Fieldovu trojaktovú paradigmu. Z palety krátkych filmov azda najviac slúžia ako predobraz pre *The Falls* práve *Windows*, *A Walk Through H* a *Vertical Features Remake*.

*Okná* (*Windows*, 1975) pozostávajú zo statických záberov na jednotlivé okná anglickej usadlosti, z ktorých kedysi vypadli ľudia. Nezaujímavý komentár nápadne podobný výstrižkom z čiernej kroniky objasňuje pozadie týchto samovražď. To je všetko, čo má divák k dispozícii. Ak zamietneme možnosť, že sa jedná o absurdný montypythonovský skeč

(keďže chýbajú umelé smiechy), sme v rámci fikcie postavení pred paletu minidrámm. Síce ich nie je možné katarzne prežiť, no spolu vytvárajú jeden uzavretý celok.

*Prechádzka H* (*A Walk Through H*, 1978) poodhaľuje Greenawayovu fascináciu kartografiou. Film katalogizuje kolekciu obrazov patriacich komentátorovi, ktoré pre neho zoradil Tulsa Luper<sup>4</sup>. Komentátor po jednom opisuje ich pôvod a spôsob, ako sa do kolekcie dostali a ako navzájom súvisia. Obrazy majú podobu máp a vytvárajú filmový labyrint vo všetkých možných vrstvách svojich kontextov.

*Prepracovanie vertikálnych charakteristík* (*Vertical Features Remake*, 1978) stále zachováva formu zoradených statických obrazov sprevádzaných vysvetľujúcim komentárom. V slede Greenawayových filmov má osobitné miesto. Greenaway ho celý postavil okolo výskumno-režisérského počinu svojho alter ega Tulse Luper<sup>4</sup>. *Prepracovanie* ponúka až štyri rôzne verzie (strihy) pôvodného filmového materiálu nakrúteného samotným Luperom so zámerom vytvoriť film s názvom *Vertikálne charakteristiky*. Materiál sa stal sporným pre rôzne tábory akademikov a preto samotné *Prepracovanie* ponúka hneď niekoľko verzií. Materiál pozostáva zo záberov na stĺpy, koly a iné objekty vyskytujúce sa na anglickom vidieku. Každá verzia ponúka kryptické usporiadanie toho istého Luperovho zámeru 11 x 11 spomínaných vertikálnych objektov. Do očí bijúcim štrukturalizmom podávaným v rôznych obmenách vzdáva Greenaway tomuto smeru hold a zároveň ho paroduje. V čase vzniku filmu bola totiž metóda analýzy projektu z pohľadu štrukturalizmu cestou, ako získať financovanie. Preto sa Greenaway rozhodol urobiť v období naklonenom štrukturalistickému experimentálnemu filmu ten najštrukturalistickejší. Z princípu.

## THE FALLS

*The Falls* (1980) je prvým Greenawayovým dlhometrážnym filmom. Jeho dĺžka presahuje tri hodiny, čím absolútne prekračuje „štandardných“ 90 – 140 minút. Tematicky rozvíja motívy, ktoré Greenaway už „skúmal“ v predošlých filmoch. Kým Godardovi stačí na film iba dievča a zbraň, Greenawayovi nesmie chýbať ornitológia, smrť, jazyk, defenestrácia, zoznamy, variácie, encyklopédie ... a Tulsa Luper<sup>4</sup>. Projekt *The Falls* mu tu slúži ako matrica, usposobená na elegantné usporiadanie a zosieťovanie obľúbených motívov.

*The Falls* pozostáva z 92 samostatných častí, ktoré mapujú 92 ľudských osudov. Premisou filmu je „Nevysvetliteľný násilný jav“ (NNJ)<sup>5</sup>, ktorý 13. júna (bližšie nešpecifikovaného letopočtu) zasiahol 19 miliónov ľudí. Všetky obeť NNJ podstúpili dobrovoľnú zmenu pohlavia na jedno zo štyroch nových, prestali starnúť (teda sa stali nesmrteľnými), úplne zabudli svoj materinský jazyk, začali hovoriť jedným z 92 nových jazykov a prešli istou formou mutácie, ktorá ich fyzicky či psychicky deformuje a mení do vtáčej formy. Zoznam všetkých obeť sa nachádza v zložke komisie pre výskum



zábery z filmu *The Falls*

NNJ. Priezvisko 92 obeť sa začína písmenami FALL. Prvý je Orchard Falla a posledný Anthior Fallwaste.

Film predstavuje časť fiktívnej rozsiahlej encyklopédie 19 miliónov obeť NNJ, no z pochopiteľných dôvodov nebolo možné vytvoriť kompletnú dokumentárnu databázu všetkých. Zároveň je niekoľko krát spomenutý fakt, že aktuálna verzia *The Falls* nemusí byť definitívna a ako bude zložka NNJ upravovaná, mal by byť aj výrez zvaný *The Falls* taktiež aktualizovaný.

Každý životopis má formu kombinácie dokumentárnych a ilustračných záberov kombinovaných s výpovedami výskumníkov komisie pre vyšetrovanie NNJ. Podobne ako pri krátkych filmoch Greenaway využíva komentár, ktorý nezaujato predčítava všetky dostupné fakty o konkrétnej obeť NNJ, t. j. meno, vek, v ktorom bola obeť javom zasiahnutá, životný osud, prípadnú príbuznosť s inými obeťami NNJ, druh postihnutia a spôsob, akým sa mutácia prejavuje. Populárno-náučný dokumentárny štýl tu Greenaway obracia naruby a nahrádza ho disparátnou enumeráciou v štýle Borgesa<sup>6</sup>.

## ANTI-NARÁCIA

Postupným predkladaním životopisov a hľadaním ich vzájomných súvislostí, odкрýva Greenaway aj fakty o svete zdeformovanom následkami NNJ. O jave samotnom, hoci plní funkciu druhého plánu, sa aj tak nič nedozvieme. Všetky jeho príčiny sú zámerne zamlčané, alebo až príliš zašifrované. Kým Greenawayove krátke filmy sú dešifrovateľné na „jedno pozretie“, pri *The Falls* je to prakticky nemožné. Rozsah, množstvo postáv a faktov nedovoľujú divákovi udržať si prehľad. Greenaway tým úplne popiera základy tradičnej filmovej dramaturgie a nahrádza ju štruktúrou encyklopédie. Po preskúmaní celého fiktívneho spisu komisie pre výskum NNJ by sa dalo dopátrať ku kompletnému príbehu, no aj ten je zámerne zamlčaný, keďže *The Falls* sú iba výsekom z celku.

Katalóg mikropríbehov nie je práve najobvyklejší koncept pre film. Osud každého Falla je vlastne vyabstrahovaná životná dráma zhrnutá do niekoľkých viet a ku *The Falls* je možné pristúpiť aj ako k súbehu námetov. Komisia pre výskum NNJ dokonca musela priznať, že na životné príbehy niekoľkých obeť už boli zakúpené opcie, takže v *The Falls* bolo nutné tieto položky preskočiť. Takto a podobne zamlčaný obsah udalostí zvaných Nevysvetliteľný Násilný Jav je rovnako dôležitý ako všetko, čo sa do *The Falls* dostalo. Divácky pôžitok z deja tu nahrádza pôžitok z dosadzovania do Greenawayovej rovnice.

*Môj celkový pocit z filmu je, že je príliš mladý, príliš zbastardený a príliš hybridný a môže byť veľmi jednoducho dekonštruovaný na základné súčiastky. To čo hľadáme, je úplne autonómny film, ktorý nie je možné dekonštruovať.*<sup>7</sup>





# FILM

„Je to logický imperatív čisto na zisk orientovaného priemyslu, ktorý stvoril zdanlivo paradoxný pohyb v rámci smerovania filmovej histórie. Rozmach moderného umenia na konci devätnásteho storočia čerpal dynamizmus z objavovania svojej materiality. Dnes, práve v momente, keď priemysel spustil likvidáciu analógovej kinematografie, naplno vyvinuté umelecké médium – filmové umenie – sa vracia k svojim koreňom, explicitne odhaľujúc krásu svojej materiality – hlboko jedinečnú krásu, ktorá je nedigitalizovateľná, krásu, ktorá sa navždy stratí, ak tomu nezabránime.“

PETER TSCHERKASSKY

Greenawayov pohľad na nové formy narácie sa stále nachádza vo vodách experimentálneho filmu, čo je bohužiaľ kategória s minimálnymi distribučnými možnosťami. Preto ak má vyjsť Greenawayov plán ako ovládnuť svet filmu a vymaniť ho z poroby Hollywoodu, okov storočnej tyranie, kliatby medziľudskej drámy... mali by sa v súčasnej tvorbe začať objavovať aspoň prvé náznaky zmeny. Greenaway síce vkladá veľkú nádej na generácie, ktorá sa narodila s laptopom v ruke, no vyzerá to, že ani „konzervatívna“ časť filmárov nezahála. V tomto smere dokáže ponúknuť naozaj antinaratívne filmy, väčšinou aj s celkom slušnou návštevnosťou. Horšie by bolo, keby sa za nonsensom na plátne neskrýval Greenawayom ovplyvnený koncept, ale bezduché tápanie. Ale určite to tak nebude.

## HLUK

- Napr.: *Tulse Luper Suitcases* (2003 - 2005) - projekt postavený ako obsah 92 kufrov Tulse Luperu [4] v rozmedzí rokov 1928 - 1989, na základe ktorých si môže divák vyskladať životný príbeh Tulse Luperu [4] a tým aj históriu časti 20. storočia. Tento projekt pozostáva zo série filmov, TV seriálu, interaktívnych CD, kolekcie DVD a súčasťou je samozrejme databáza na internete. *Writing on Water* (2005) - audiovizuálna inštalácia, kde Greenaway spája minimalistickú hudbu, videoknižnicu záberov na vodu, útržky z klasických literárnych diel.
- Ideálne je začať na stránke samotného Greenaway, kde ponúka všetky informácie, texty a dodatočné fakty k celej svojej tvorbe. Web [petergreenaway.org.uk](http://petergreenaway.org.uk) prestáva byť vďaka svojmu rozsahu iba zdrojom poznatkov, ale má ambíciu byť súčasťou Greenawayových filmov. V tomto si ide sám sebe príkladom.
- Tu je viac ako vhodné pripomenúť, že september má 30 kalendárnych dní. Oslavy 30. výročia smrti filmu sa zatiaľ nekonali.
- Tulse Luper [4] - spisovateľ, scenárista, ornitológ, vedec, milovník umenia a Greenawayove alter ego, ktorého ne/existenca je prepašovaná do Greenawayovej tvorby.
- angl. VUE - violent unknown event
- „...zvieratá sa delia na a) patriace cisárovi, b) zabalzamované, c) skrotené, d) cicavce, e) si-rény, f) bájne, g) túlavé psy, h) zahrnuté do tejto klasifikácie, i) zmietajúce sa ako blázniví, j) nespočítateľné, k) nakreslené jemným štetcom z ľavej srsti, l) a tak ďalej, m) ktoré práve rozbili väzu, n) ktoré z dialky vyzerajú ako muchy.“ - In: *Analytický jazyk* Johna Wilkinsa, Jorge Luis Borges.
- In: *Two Interviews With Peter Greenaway* (Peter Greenaway's Postmodern/ Poststructuralist Cinema), Paula Willoquet-Maricondi, The Scarecrow Press, Inc. 2008.

Krátky, jednoduchý a predsa dnes taký diskutovaný pojem. Výstava venovaná jeho obsahu sa odohrala toto leto v portugalskej galérii SOLAR, ktorú Kinečko navštívilo v rámci účasti na festivale krátkometrážnych filmov, Curtas Vila do Conde.

Galéria SOLAR, situovaná na hlavnom námestí mestečka Vila do Conde (kam sa dostanete z centra Porta nadzemným metrom asi za tridsať minút) je definovaná ako priestor, kde sa film prelína s inými umeniami - teda zhruba rovnako ako naša rubrika Poza kino - medzi kinom a galériou. Zvonka budova, zdanlivo nevynikajúca medzi ostatnými pastelovými fasádami meštianskej architektúry, zvnútra kombinujúca efektívne striedme moderné priestory s pestrými vitrážami ústi do prekvapujúcej ústrednej kamennej výstavnej časti tvorenej spleťtými katakombami, ktoré vyvedú návštevníka zadným vchodom galérie do renesančnej uličky v starej časti mesta. Galéria Solar od roku 2005 slúži ako celoročná platforma pre kurátorské aktivity s ambíciou prezentovať a otvárať rôzne možnosti nazerania na médium filmu.

Samotný prechod budovou, jej časmi a materiálmi je príznačný pre výstavu FILM, ktorú SOLAR hostila počas tohto točička festivalu Curtas. Išlo o exkurziu históriou filmu, transcendujúcu jeho materiálnu podstatu - filmový pás. Kým niektoré inštalácie - ako napríklad nápis Film vytvorený projekčnou slučkou v pohybe, vítajúci návštevníkov pri vstupe - vzdávali hold samotnému filmovému pásu v jeho hmotnej podstate, v akej sa s ním bežná projekčná prax rýchlo a isto lúči, iné tematizovali a reflektovali inštitúciu kina a filmovej projekcie na rovine naratívu a ďalšie prezentovali a reprezentovali film v rôznych formách jeho remediácie.

Vyššie spomínanú pohyblivú slučku s názvom *The Spell of Film* inštalovalo newyorské duo experimentálnych filmárov Sandra Gibson a Luis Recorder. Gibson a Recorder spolupracujú spolu už vyše desaťročie a ich práca spája tradície štrukturalistickej a materialistickej filmovej avantgardy s viacrovňovou senzibilitou tzv. „expanded cinema“ - krehkému a premenlivému priestoru galérie či iných nekinových priestorov, kde sa s pohyblivým obrazom pracuje v kontexte nových médií, performance, architektúry atď.

S architektúrou má veľa spoločného aj najnovšie dielo svetoznámeho experimentátora a dobyvateľa filmových archívov Gustava Deutscha s názvom *Shirley*, z ktorého zlomok sme mali tiež možnosť vidieť v galérii SOLAR v rámci výstavy Film. Epizóda *New York, 10 p. m.* v päťminútovej slučke ponorila divákov do atmosféry newyorského kina tridsiatych rokov počas premietania filmu *Dead End* Williama Wylera. Tentoraz išlo o niečo iné ako hľadanie a odkrývanie spojitosť medzi pôvodne nespojitými časťami rôznych filmov, ktoré je pre Deutscha typické a ktorým sa hádam najviac „preslávil“. Poprosili sme ho o objasnenie intermediálnych a interumeleckých súvislostí vo filme *Shirley* a takto znie jeho odpoveď:

„Práca na tomto filme - vychádzajúcom z trinástich malieb Edwarda Hoppera - je metamorfózou. Kinematografická interpretácia v dialogu s maľbou. Dvojdimenziálne ikony transformované do trojdimenziálnych filmových kúl a spätne na dvojdimenziálne plátno. Bola to práca zahrnujúca veľa umeleckých disciplín: maľbu, sochárstvo, architektúru, hudbu, tanec. Od samého začiatku to nemal byť iba film, ale umelecký projekt spájajúci všetky tieto umelecké disciplíny v zmysle hnutia Bauhaus z tridsiatych rokov dvadsiateho storočia.

Som vyučený architekt, ale po skončení štúdia som sa presunul do oblasti filmu a videa. Ako architekt som sa naučil, že ak chce niekto robiť dobrú architektúru, potrebuje na to viac ako iba dobrý architektonický plán a dosť peňazí. Chce to zanievanie a spoluprácu tímu, ktorý je projektu absolútne odovzdaný - od toho, kto urobí prvé náčrty až po finálny mix, každý robí na maximum. To isté platí pre film.

Ešte pred štúdiom architektúry som absolvoval výtvarnú školu skúškou z Bauhausu: architektúra, maľba, socha, hudba boli prepojené a navzájom na seba vplyvujúce disciplíny. To, aké sú svety filmu a výtvarného umenia stále separované,

považujem za veľmi neprirodzené a kontraproduktívne, nehovoriac o architektúre. Komerčná kinematografia a obchod s umením majú iné priority a ciele a oni potrebujú mať tieto svety oddelené. Ale umelci práve naopak.

Ak by som nebol študoval predtým architektúru, nikdy by som nedokázal zrekonštruovať Hopperove obrazy. Všetok nábytok, všetky dekorácie, objekty vo filme boli vytvorené ako artefakty, ako sochy. Všetky Hopperove plátna a krajiny skopirovala a zväčšila do životnej veľkosti maliarka Hanna Schimek. Herečka v hlavnej úlohe, Stephanie Cumming je tanečnica, spoločne sme pracovali na choreografii jej pohybov. Kostýmová výtvarníčka Julia Czepp je módna návrhárka, ktorá má vlastnú značku: mija.t.rosa. Christian Fennesz a David Sylvian sú hudobní majstri... šlo o kreatívnu spoluprácu mnohých umelcov na spoločnom diele.“

Ďalším svetoznáмым menom na výstave bol Bill Morrison, ktorého väčšina *found footage* fanúšikov pozná ako autora filmu *Decasia*. Okrem štyroch arbitrárne sa striedajúcich slučiek (*Light is calling, Release, Outerborough, The creatures education*) v zatemnenej kamennej miestnosti SOLARU mal tento Američan na festivale Curtas fokusovú sekciu v kine zavŕšenú prednáškou a bol tiež členom poroty experimentálnej súťažnej sekcie.<sup>1</sup> Podobne ako jeho rakúsky kolega Deutsch, aj Morrison pracuje s archívnymi materiálmi (predovšetkým vo výnimočne produktívnej dlhoročnej spolupráci s archívom washingtonskej The Library of Congress), na ktorých ho však primárne nezaujíma prepájanie medzi pôvodne nespojitými zábermi, či filmami ale skôr samotná stopa, ktorú v nájdenom materiáli zanechal čas. Svoj prístup k archívnym materiálom pomenoval Morrison pre Kinečko takto: „V žiadnom prípade si nemyslím, že by môj prístup k filmu charakterizovala nostalgia. Zaujíma ma to, čo je na filme prítomné dnes vrátane stopy, ktorú zanechal na materiáli čas. Pre mňa je podstatné hľadať význam v obrazoch, ktoré mohli byť navždy zabudnuté, ale ja som ich znova vytiahol na svetlo sveta. Svojím spôsobom, už to samotné, že boli znovu vytiahnuté na svetlo sveta im dáva zmysel. So zvedavosťou nahliadam do životov tých ľudí, ktorých som osobne nikdy nestretol, ale nejde len o to, že sa tie momenty odohrali niekedy v minulosti, ale o to, že sa odohrávajú znovu pred našimi očami. Okrem toho aj samotná krása, to ako teraz nájdené materiály vyzerajú je fascinujúce.“ Zvláštnosťou slučky v galérii SOLAR bola náhodnosť s akou sa v nej striedali jednotlivé filmy a tak zúfalec, ktorý chcel vidieť všetky, sa musel pokúšať niekoľko dní za sebou, tak ako sme to urobili my. Nakoniec sa nám podarilo vidieť všetky, ale z toho *Release* asi päťkrát. Špecifikom Morrisonovej tvorby je aj spolupráca s hudobníkom Michaelom Gordonom. Jeho hudba má vo filmoch mimoriadne silnú prítomnosť a v prípade dvoch filmov, *Decasia* a *Light is calling*, dokonca Gordonove skladby predchádzali hľadaniu obrazov, archívneho materiálu, ktorý by sa k nim hodil. Pre *Decasia* tvoril Gordon hudbu na základe režisérovej inštrukcie, aby zložil symfóniu, ktorá by sa istým spôsobom rozkladala, kazila (*decay*). Materiál k filmu *Light is calling* bol nájdený ako odpoveď na romantickú skladbu, ktorú skladateľ Morrisonovi ponúkol. Gordonove huslové sláčiky vtlačujú starým obrazom silnú emóciu, ktorá z môjho pohľadu zachádza niekedy do extrémneho páťosu a jej intenzita a vytrvalosť zachádza miestami za hranice mojej trpezlivosti s melodickou nediegetickou filmovou hudbou. Okrem Gordona, ktorá znie aj pod najznámejším Morrisonovým filmom *Decasia*, spolupracuje napríklad aj s Daveom Douglasom, či Toddom Reynoldsom.

Rakúskeho experimentálneho filmára, teoretika a zakladateľa distribučnej spoločnosti Sixpackfilm Peter Tscherkasskeho netreba zvlášť predstavovať. Návštevníci galérie SOLAR mali v lete možnosť zažiť jeho inštaláciu s názvom *Motion picture - La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, ktorú tvorila filmová projekcia a sprievodný objekt. Inšpirovaný semiotickou teóriou Umbertoa Eca, ožiariť Tscherkassky vedľa seba poukladané neexponované 16 mm pásy filmu projekciou slávneho prvého

ČLÁNKOK POKRAČUJE NA POSLEDNEJ STRANE



# Išiel kraťas do sveta

„Krátky film má svoje lepšie časy za sebou!“

Určite sa zhodneme, že tento názor je mylný a práve naopak, súčasnosť prináša *kratásom* neobmedzené možnosti tvorby aj distribúcie. Problémom zostáva, že produkcia krátkych filmov je priamo odkázaná na legálne možnosti ich uvádzania (filmy často nemajú vyrovnané všetky práva, a preto by nemali byť uvádzané voľne na internete), ktoré sú na Slovensku veľmi obmedzené. Dominantným producentom týchto diel sú najmä filmové vysoké školy, pričom je krátkozraké považovať za krátke filmy iba výtvyry študentov. V mnohých krajinách, napr. v Nemecku, síce musí každý režisér vytvoriť najskôr krátke filmy, aby sa vôbec mohol uchádzať o podporu na produkciu celovečerného diela, ale nie je výnimkou, že i renomovaní hollywoodski filmári produkujú a režirujú krátke filmy<sup>1</sup> a dokonca aj tie najprestížnejšie svetové festivaly, ako Cannes alebo Berlinale, majú svoju sekciu krátkych filmov. Tiež Americká filmová akadémia udeľuje Oscarov v kategórii najlepší krátky a krátky animovaný film, ktoré nie sú určené primárne študentom.

Ale práve zviditeľnenie krátkometrážnej tvorby je najväčší problém. Niekedy sa podarí divákov osloviť kreatívnou marketingovou kampaniou, ktorá si zakladá na originálnom prístupe, alebo na veľkej *star*, účinkujúcej v krátkom filme. Filmoví tvorcovia vytvárajú komunity na sociálnych sieťach, kde zvereňujú najnovšie informácie o projekte a o jeho premietaní. Kamaráti film odporúčia ďalším kamarátom, čím pomaly rastie počet divákov a fanúšikov. Avšak mnoho rýchlejších a viditeľnejších vplyv na diváku základňu majú filmové festivaly. Ocenenie na niektorom z prestížnych festivalov pomôže tvorcom dostať do sveta ich film jednoduchšie a rýchlejšie, zároveň im otvorí dvere k európskym filmovým cenám<sup>2</sup> alebo Oscarom<sup>3</sup>, a tým tiež k širšej zahraničnej distribúcii.

Klasické business modely, tak ako boli zaužívané v minulosti, dnes nefungujú, a preto je veľmi dôležité hľadať nové prístupy k distribúcii krátkych filmov. To momentálne skúšame pri našom poslednom projekte, krátkom animovanom filme Matúša Vizára *Pandy*, na ktorom sa pokúsím opísať súčasné možnosti a moje skúsenosti s jednotlivými distribučnými platformami.

## Ako išli *Pandy* na vandrovku

Od začiatku je potrebné veriť svojmu projektu a mať pripravenú ambicióznú festivalovú a distribučnú stratégiu. Veď poľaviť z nej sa dá vždy. Aj pri *Pandách* to tak bolo, hoci realizácia trvala dlhšie ako sme pôvodne predpokladali a distribučnú stratégiu sme niekoľkokrát prepracovávali. Naším cieľom bolo uvedenie na slovenskom a českom teritóriu, aj uvedenie na festivaloch animovaných a krátkych filmov, ako Stuttgart alebo Clermont Ferrand, kde sme chceli prezentovať začínajúceho režiséra a tiež najmladšiu generáciu slovenských animátorov. Zároveň bolo pre nás dôležité vytvoriť si skupinu fanúšikov, ktorí budú *Pandy* propagovať tzv. „word of mouth“, a tým vzbudia záujem ďalších ľudí, ktorí filmové dianie cieľne nasledujú.

Pri distribučnej stratégii máte viac menej dve možnosti. Najšť si *sales agenta*<sup>4</sup>, ktorý má vybudovanú sieť kontaktov na festivaly a jednotlivých vysielateľov, ktorým dokáže predať celý balík filmov, pretože televízie len veľmi ojedinele nakupujú jednotlivé tituly. Vždy preferujú nákup celého balíka niekoľkých titulov, ktorými vyplnia svoje sloty. Ak je film úspešný, značí to nezanedbateľný ekonomický prínos pre producenta. Po odrátaní marže *sales agenta* môže získať späť časť zdrojov investovaných do diela (podľa veku filmu producent zvyčajne získava od 50 – 70 % z predajov, všetko závisí na konkrétnej dohode) a film bude uvedený na viacerých festivaloch a televíznych obrazovkách, ako keby si distribúciu riadil sám producent, ktorého možnosti v umiestnení a predaji filmu sú obmedzené. Existuje samozrejme aj kombinácia týchto dvoch možností, keď si producent ponechá v kompetencii festivaly a predaje zverí *sales agentovi*.

Pri *Pandách* si zatiaľ celú distribúciu zabezpečujeme sami, keďže *sales agent* prijímajú ročne do svojich katalógov iba 6 – 10 filmov, ktoré sa im hodia do portfólia a *Pandy* ich doteraz nepresvedčili.

V distribúciu nášmu filmu pomohol najmä festivalový úspech, a to 3. miesto v súťaži školských filmov Cinefondation v Cannes<sup>5</sup>, o ktorom sme samozrejme ani nesnívali. Cena z Cannes pomohla filmu dostať sa na ďalšie filmové festivaly, napr. do Guanajuata v Mexiku, odkiaľ nás oslovili sami alebo do Melbourne, kde získal Grand Prix, čo ho oprávňuje uchádzať sa o Oscara v kategórii najlepší krátky animovaný film.

Nasledovali ďalšie festivaly a ocenenia – od premiéry v máji 2013 do októbra sa film premietal na tridsiatich piatich festivaloch po celom svete a získal deväť ocenení<sup>6</sup>. Pre *Pandy* bolo uvádzanie na festivaloch vďaka oceneniam aj významným ekonomickým prínosom – pri finančných odmenách<sup>7</sup> je možná určitá návratnosť nákladov, s čím však nemôže žiadny tvorca a producent dopredu počítať.

Okrem festivalov registrujeme záujem o *Pandy* z rôznych kultúrnych priestorov a galérií, ako aj od organizátorov filmových prehliadok, ktorí chcú premietiť náš film a predstaviť tým súčasnú slovenskú animovanú tvorbu. Film prezentoval Slovensko na prehliadke pre zahraničných Slovákov v Austrálii, USA, Holandsku aj Veľkej Británii. Za takéto uvedenie filmu môže producent požadovať *screening fee*, ktoré je ďalším zaujímavým zdrojom príjmov. Treba však rozlišovať charakter podujatí – niektoré disponujú financiami, iné vôbec nie, čomu prispôsobujeme aj naše požiadavky. Pri *Pandách* sa pohybuje poplatok za premietanie od 0 do 150 €.

## To Slovensko naše...

Na Slovensku bola prezentácia nášho filmu zložitejšia. Okrem premiéry, ktorá prebehla v máji vo Foajé<sup>8</sup> v Bratislave, sme film uviedli na národných festivaloch (ArtFilm, Fest Anča) a prehliadkach.

Aby sa film dostal k širšej verejnosti, rozhodli sme sa ho sprístupniť v spolupráci s TV Sme v rámci filmotéky pre predplatiteľov Piano<sup>9</sup>. Doteraz túto možnosť využilo približne 4 500 divákov. Ekonomický prínos je pri tomto množstve divákov zanedbateľný, pretože výsledná suma sa určuje výpočtom, kde sa celý poplatok od predplatiteľa rozdelí medzi všetky servery siete Piano, ktoré za určité obdobie navštívil a ak bol medzi nimi aj náš film na tv.sme.sk, tak po odrátaní provízie Piano sa rozdelí pomerná časť z poplatku medzi TV Sme a producenta. Pri *Pandách* sme doteraz získali menej ako 100 €.

Od októbra sa film dostane k divákovi v kinách aj prostredníctvom Asociácie slovenských filmových klubov v rámci projektu Pásmo krátkych filmov/Slovak Shorts, ktorého ambíciou je, ako názov napovedá, prezentovať najúspešnejšie slovenské krátke filmy z posledného obdobia.<sup>10</sup> Od tejto formy distribúcie neočakávame veľký počet divákov, ani návratnosť financií, pretože všetky tržby použije distribútor na propagáciu projektu, ale aspoň tak umožníme divákovi vidieť film vo vysokej kvalite na projekciách z DCP.

V decembri pripravujeme vydanie filmu na DVD s názvom *Virvar* spolu s ostatnými slovenskými animovanými filmami, čím sprístupníme náš film ďalším divákovi.<sup>11</sup> Od uvedenia krátkeho filmu na DVD na Slovensku, ale i v zahraničí, nemôže producent čakať výrazný ekonomický prínos. DVD vychádza v malom náklade a v tomto prípade ide o kolekciu viacerých filmov, takže sa prípadný zisk rozdelí medzi viacerých producentov. Pre nás je dôležitejšia propagácia režiséra a filmu, keďže DVD sa môže dostať aj do rúk zahraničných filmových profesionálov so záujmom o slovenskú animáciu, čo nám uľahčí nadviazanie kontaktov pre spoluprácu na ďalších našich projektoch.

Iná je situácia v Českej republike, kde film tiež chceme uviesť, pretože je slovensko-českou koprodukciami. Všetky oslovené distribučné spoločnosti nás odmietli s argumentom, že *Pandy* sú ako predfilm dlhé (dĺžka je 12 minút) alebo je pre nich náročné dohodnúť sa na distribúciu spoločne so zahraničným držiteľom práv, nakoľko ten často nechce, aby bol jeho film uvedený spolu s nejakým „pochybným kratásom“. Do úvahy potom pripadajú najmä celovečerné filmy lokálnej produkcie, ale tu sa stretávame s problémom najšť film, ktorý by bol vhodný na uvedenie *Pánd* ako predfilmu. Najvhodnejšia by bola inteligentná komédia alebo celovečerný animovaný film. Takýchto filmov však v Česku nevzniká mnoho. Piano zatiaľ v ČR nefunguje a ostatné VoD platformy (Voyo, Topfun) o krátke filmy nemajú záujem, pretože v nich nevidia potenciál na zvýšenie svojej predplatiteľskej základne. Takže jedinou dostupnou platformou zostáva vysielanie televízie.

## Nové možnosti starého sveta

Prínosom súčasnosti je existencia VoD (Video on demand) platformiem, kde nájdeme aj krátke filmy. Často sú jedinou možnosťou, ako sa legálne dostať k tomuto typu obsahu. Krátke filmy uvádza niekoľko VoD platformiem, ako Vimeo on demand alebo Realez, krátke dokumenty Dafilms.com. Zaujímavé sa mi zdá Vimeo on demand, kde môže svoj film uviesť každý a tiež je možné nastaviť poplatenie. Ide o malé sumy (rádovo

niekoľko centov, ktoré sa strhnú z prednabitého kreditu), ale ak je film skutočne populárny, môže vygenerovať zaujímavý zisk. Pri návštevnosti 50 000 divákov a cene 5 centov film vygeneruje 2 500 € (treba odpočítať 10 % províziu vimeu). S *Pandami* sme ešte tento krok nepodnikli, keďže absolvujeme festivalové kolo s mnohými festivaly by nás po uvádzaní na internete odmietli, ale určite na túto možnosť nezabudneme.

Inou možnosťou pre distribúciu krátkych filmov by mohol byť iTunes, ktorý však vyžaduje špeciálne enkryptovanie do svojho prehliadača, čo je pre krátke filmy finančne náročné. Pri starších tituloch je vhodné prezentovať film voľne na dostupných platformách, ako youtube alebo vimeo. Táto cesta je z pohľadu diváckeho dosahu asi najúčinnejšia. Najúspešnejšie filmy tu majú návštevnosť až niekoľko miliónov divákov.

Táto cesta je však vhodná najmä pre staršie tituly, pretože voľný on-line prístup k filmu (podobne ako aj uvedenie v televízii) diskvalifikuje film od uvedenia v súťažných sekciách na filmových festivaloch.

## Dnes večer v televízii

Najväčší divácky zásah získava väčšina krátkych filmov stále uvedením na televíznych obrazovkách. V prípade *Pánd* nás zatiaľ nekontaktoval žiaden vysielateľ. Minimálne Rozhlas a televízia Slovenska by mal venovať priestor na svojich obrazovkách aj krátkym filmom. Túto službu zatiaľ RTVS svojim divákovi na rozdiel od relácií typu Milujem Slovensko neprináša, čo je však na dlhšiu inú diskusiu...

Na rozdiel od Slovenska, v zahraničí existujú špeciálne televízne sloty pre vysielanie krátkych filmov. Podobné okno s názvom Prúvan má i Česká televízia na programe ČT art, čím by mohla inšpirovať svoju slovenskú kolegyniu. Krátke filmy nakupujú aj platené a zahraničné televízie ako HBO alebo Arte. Zvyčajne cena závisí od minútáže, v ČR sa pohybuje okolo 40 € za minútu, pri zahraničných televíziách to môže byť aj niekoľkonásobne viac.

Krátke filmy nie sú mŕtve, práve naopak, to najlepšie, aspoň čo sa týka distribúcie, ich len čaká. Treba opustiť klasický model rozmyšľania – festivaly, kinodistribúcia a potom televízia. Musíme nachádzať nové metódy, ako dostať krátke filmy ku konkrétnym divákovi so záujmom o tieto diela, v čom sú internet a sociálne siete veľmi užitočným prostredníkom. Osobne som veľmi zvedavý, ako sa bude vyvíjať uvádzanie filmov cez VOD. Som presvedčený, že je tu veľmi silný potenciál, najmä na poli krátkych filmov a existuje aj ochota divákov zaplatiť si za film a podporiť tak jeho tvorcov. Tým by mohli mnohí tvorcovia získať prostriedky na ďalšiu tvorbu a neboli by závislí len od verejných financií a sponzorov.

## PETER BADAČ

- 1 Odporúčam krátky film *Fight For Your Right* (režisér Adam Yauch).
- 2 Zoznam kvalifikujúcich festivalov je k dispozícii na [www.europeanfilmacademy.org/Short-Films.165.0.html](http://www.europeanfilmacademy.org/Short-Films.165.0.html)
- 3 Zoznam kvalifikujúcich festivalov je k dispozícii na [www.oscars.org/awards/academyawards/rules/86/pdf/86aa\\_shorts\\_festival\\_list.pdf](http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/86/pdf/86aa_shorts_festival_list.pdf)
- 4 Predaju krátkometrážnej tvorby sa venujú napr. spoločnosti Some Like it Short, KurzFilmAgentur alebo New Europe Film Sales.
- 5 Do súťaže sme sa mohli prihlásiť vďaka nášmu koproducentovi FAMU. V Cannes je ešte aj súťaž nezávislých krátkych filmov, ktoré nevznikli ako študentské filmy.
- 6 *Pandy* vyhrali 3. miesto, Cinefondation, MFF Cannes 2013, Zvláštne uznanie, MFAF Annecy 2013, Zvláštne uznanie, Anifilm 2013, Třeboň, Anča Award pre najlepšiu film, Cenu pre najlepšiu krátky animovaný film, MFF Guanajuato 2013, Grand Prix pre najlepší krátky film, Melbourne MFF 2013, zvláštne uznanie poroty Theatre Optique, Fresh Film Fest 2013, Cenu pre najlepší scenár, MFAF Fantoche 2013, Divácku cenu, MFAF Fantoche 2013.
- 7 Sprivodca výhrami na festivaloch je tu: [www.indiewire.com/article/film\\_fest\\_money](http://www.indiewire.com/article/film_fest_money)
- 8 [www.facebook.com/Foaje](http://www.facebook.com/Foaje)
- 9 <http://tv.sme.sk/v/27114/kratky-animovany-film-pandy.html>
- 10 Ide o film Petra Budinského *tWINS*, Andreja Kolenčíka *Hviezda*, Petra Begányiho a Andreja Kolenčíka *Výstava a Matúša Vizára Pandy*.
- 11 *Virvar* je reprezentatívna kolekcia animovaných filmov vytvorených na Slovensku za ostatných 15 rokov. Vychádza na 2 DVD, s filmami pre detského a dospelého diváka ako *V kocke*, *Nazdravíčko*, *Posledný autobus* alebo *Kto je tam?*

Peter Badač (1986) absolvoval pražskú FAMU. Počas štúdia získal kladný vzťah k filmom a k cestovaniu nielen medzi Bratislavou a Prahou. Preto momentálne pôsobí ako producent filmov v SR a ČR, tiež ako aktívny cestovateľ a vymetateľ festivalových rautov.

PORAĎ SI SÁM

# Kratáasy na fonde

KINEČKO do jesene odvážne vykročilo v kratasoch a zamierilo rovno na Audiovizuálny fond, keďže sa k nemu dostalo z viacerých strán, že tam býva pekne horúco. Audiovizuálny fond (ďalej len AVF) nepodporuje v dostatočnej miere mladých tvorcov! Daňoví poplatníci nerozumejú filmom, ktoré sa nakrúcajú za ich peniaze! Odborné komisie sú skorumpované a prerozdeľujú verejné peniaze zle! Člen odbornej komisie si počas obhajoby projektu pozeral nahotinky! Vypočuli sme si.<sup>1</sup>

Keďže neradi zostávame pri prázdnych rečiach, pokúsili sme sa o analýzu názorov tvorcov/producentov krátkometrážnych diel.<sup>2</sup> K tomu sa pridala aj téma preskupenia krátkometrážnej tvorby v rámci systému podpory. Krátkometrážne diela v súčasnosti čelia nielen komisiám, ale aj dlhometrážnym filmom, s ktorými sú v jednotlivých podprogramoch. Pôvodne boli zaradené v podprograme 1.4 spolu so školskými dielami, ktorý je v súčasnosti venovaný školským a vzdelávacím dielam. Táto zmena sa však udiala iba tento rok a len prax ukáže, či išlo naozaj o dobré rozhodnutie, alebo naopak krátkometrážna tvorba si zaslúži ochranné krídla v rámci súboja titanov (dlhometrážnych filmov). Napriek zmene majú producenti viac než bohaté skúsenosti s rôznymi projektmi. Dozrel čas na kritiku.

## I. umenie/priemysel

Základnou otázkou pri verejnej podpore tvorby všetkých audiovizuálnych diel vždy bude: Podporovať vo väčšej miere umenie, alebo diela s komerčným potenciálom? Táto polemika vychádza najmä zo štatútu AVF, v ktorom je definované: „Fond je zriadený vo verejnom záujme ako verejnoprávna inštitúcia na podporu a rozvoj audiovizuálnej kultúry a priemyslu.“ Na základe tejto definície vzniká „problém“ vychádzajúci z dvoch základných smerov v rozhodovacích procesoch odborných komisií. Prvým je financovanie najmä audiovizuálnych diel, ktoré hranice filmovej reči a filmu posúvajú, rozvíjajú súčasné trendy v umení a diváka vzdelávajú. Práve pri krátkometrážnej tvorbe je silný potenciál na takéto diela. Druhým smerom je, že AVF prerozdeľuje peniaze všetkým občanom, pre ktorých je film hlavne zábavou, a preto by nemalo byť podporované umenie, ktorému naši spoluobčania nerozumejú a nechodia na neho do kina. Na základe tohto názoru by mala byť podporovaná hlavne produkcia pre masu. Teoreticky neriešiteľný, vysoko subjektívny a vkusový problém. Na rozprúdenie diskusie o tomto probléme v rámci krátkometrážnej tvorby sme sa rozhodli prostredníctvom piatich otázok pýtať tých najodvážnejších tvorcov/producentov, ako vnímajú fungovanie fondu a odborných komisií.<sup>3</sup> Pýtali sme sa na úvod: *Aké smerovanie by malo mať podľa vášho osobného názoru rozhodovanie komisií? Smerom k diváckym filmom, keďže ide o peniaze daňových poplatníkov, alebo skôr k vytváraniu umeleckých diel, ktoré posúvajú hranice filmovej reči a umenia?* Prvým z odvážnych tvorcov bol Andrej Kolenčík<sup>4</sup>, podľa ktorého: „Bolo by ideálne, keby boli podporované iba kvalitné projekty z oboch kategórií.“ Ďalší mladý tvorca Peter Badač<sup>5</sup> by v rámci krátkometrážnej tvorby podporil hlavne mladých tvorcov: „Treba dať šancu mladým filmárom urobiť si na krátkej ploche 'experiment', ktorý na papier nemusia zdanlivo fungovať, ale na plátne môže prekvapit.“ K tomuto názoru sa priklonil aj Andrej Kolenčík: „Je nutné si uvedomiť, že sú to predovšetkým filmy mladej a strednej generácie tvorcov, ktoré reprezentujú kinematografiu a zbierajú ceny na medzinárodných

festivaloch.“ Peter Badač tvrdí, že „pri začínajúcich tvorcovoch by sa kvalita scenára nemala posudzovať, pri skúsenejších by sa malo brať na zreteľ okrem scenára aj finančné zabezpečenie projektu a hlavne distribučná a marketingová stratégia, t. j. čo sa bude diať s filmom po nakrútení, aby neskončil len na dvoch pochybných festivaloch a v klubových kinách, kde ho uvidí pár divákov. Súčasnoscť je naklonená kreatívnym spôsobom distribúcie krátkych filmov, čo samozrejme vytvára tlak na tvorcov a producentov, ale konečne sa musíme všetci prehnúť do 21. storočia a nežiť stále v (z) minulosti.“

## II. nespokojnosť/spokojnosť

Potom ako projekt, či už komerčný alebo viac umelecký vypracujete, príde e-mail, podľa ktorého „môžete svoju žiadosť aj osobne prezentovať. Prezentáciu je vhodné uskutočniť najmä v tom prípade, ak od podania vašej žiadosti vznikli nové skutočnosti, ktoré by mohli mať vplyv na posúdenie a hodnotenie žiadosti. Prezentácie sú pre jednotlivých žiadateľov možnosťou, nie povinnosťou.“<sup>6</sup> Môžete sa postaviť pred komisiu, ale nemusíte. Ďalšia otázka teda smerovala ku komisiám samotným. Peter Badač vo svojej odpovedi zdôraznil, že „komisia má nesmierne ťažkú úlohu, keďže disponuje limitovaným rozpočtom a množstvom kvalitných projektov.“ Áno, práve oni majú okrem ťažkej úlohy aj odbornú zodpovednosť voči verejnosti ako poradné orgány fondu. Ich hlavným účelom je kvalifikované, transparentné a nezávislé posúdenie každej žiadosti. Ďalšia otázka preto znela: *„Ako ste spokojný so zložením komisie, ktorá rozhodovala o vašich projektoch na krátky film a čo by ste zmenili?“* Peter Nevedal<sup>7</sup> nám veľmi stroho odpovedal: „Viac nespokojný ako spokojný.“ Henrich Žucha<sup>8</sup> svoju odpoveď rozvinul: „Vo výsledku môžem povedať, že komisia bola prajná. Aj napriek tomu, že výsledok bol neistý, podarilo sa nám presvedčiť väčšinu. Za prvý vážny problém považujem nepripravenosť členov komisie na hodnotenie projektov. Väčšina otázok, ktoré položili členovia komisie počas ústnej obhajoby, odhalovala ich nepripravenosť a poukazovala na to, že si nepreštudovali materiály, ktoré sme im včas dodali, ani len neklikli na náš web (vytvorený z dotácie z AVF). Za druhý vážny problém považujem to, že sa ani jeden z členov komisie nepredstavil.“ Andrej Kolenčík bol radikálnejší: „Členovia v hranej komisií sú bohužiaľ až na niekoľkých jednotlivcov skôr nekompetentní. Nemajú prehľad o všetkých producentoch a režiséroch predkladajúcich projekt, o ich tvorbe a úspechoch/neúspechoch na medzinárodných festivaloch. Nemajú všeobecný rozhľad, nesledujú trendy v kinematografii, nepoznajú nové technológie. Nemajú nadhľad a nevedia sa odosobniť, rozhodujú sa iba podľa vlastných vkusových preferencií systémom páči – nepáči, bez toho, aby sa na projekt pozreli v rámci širšieho kontextu. Pri osobnom vypočutí komisiou zväčša iba ticho sedia, neprejavia žiadnu spätnú väzbu, vyhýbajú sa dialógu.“ Peter Badač má podobnú skúsenosť: „Vážim si členov komisie, ktorí svoju prácu berú zodpovedne a na vypočutie sa poctivo pripravujú a vedú so

žiadateľmi konštruktívnu diskusiu o projekte, čo však nie je samozrejmosťou. Stretol som sa aj s prípadom, keď člen komisie vôbec nevedel, čo je v projekte napísané a pri diskusii mu viac záležalo na neprekročení časového limitu ako na tom, aby sa dozvedel o projekte zásadné veci 'z prvej ruky'.“ Konkrétne k odbornej komisií posudzujúcej animovanú tvorbu pridáva: „Zloženie komisií je vždy problematické, pretože na Slovensku nemáme dostatok kvalifikovaných odborníkov, ktorí by zároveň neboli v konflikte záujmov. Ak budem hovoriť o komisií 1.3<sup>9</sup>, vo všeobecnosti si myslím, že je dobré, keď v nej sedia aj samotní tvorcovia, ktorí poznajú technickú špecifickosť animovanej tvorby a vedia posúdiť časový aj finančný plán. Na druhú stranu mám aj skúsenosť, keď komisia chcela zasahovať do scenára a navrhovala konkrétne zmeny, na základe ktorých by bola ochotná projekt podporiť, čo je podľa mňa mimo jej kompetencie.“

## III. slušné/neshlušné návrhy

Neostali sme samozrejme iba pri kritike a spýtali sme sa aj na to, čo by konkrétne zmenili, preto naša ďalšia otázka smerovala: *„Aké konkrétne zmeny by ste navrhli v rámci rozhodovacieho procesu komisie?“* Navrhované boli rôzne zmeny. Andrej Kolenčík tvrdil: „Mám pocit, že bolo podporených veľa vysokorozpočtových dlhometrážnych projektov nie vysokej kvality, investované peniaze sa radšej mohli vložiť do tvorby viacerých kvalitných nízkorozpočtových projektov. Taktiež chýba kontinuita, stáva sa, že ak je tvorca úspešný, nedostane šancu nakrútiť ďalší film.“ Producent Peter Badač má odlišný názor: „Vo všeobecnosti si myslím, že by mali zastávať cestu podporovania menšieho počtu projektov väčšou sumou, ktorá by producentovi a tvorcovi umožnila nielen realizáciu, ale aj získavanie ďalších partnerov. Je trocha zvláštne, keď na majoritne slovenský projekt príspeje slovenský fond menšou sumou ako napr. český.“ Peter Nevedal navrhol hlavne personálne zmeny: konkrétna zmena by mala nastať v tom, že komisie budú pozostávať iba z členov komisií, ktorí v prvom rade jednotlivé žiadosti aj čítajú a rozumejú tomu čo čítajú, a v druhom rade keď tomu porozumejú, mali by mať aj dostatočný prehľad na správne rozhodnutie.“ O úrovni pripravenosti hovorí aj Žucha: „Mojím prvým návrhom je, aby členovia komisií nevystupovali anonymne. Podľa môjho názoru je to nefér. Druhým návrhom je nominovať do radov AVF hlavne odborníkov, ktorí budú mať dostatočnú úroveň, ale i snahu motivovať súčasných tvorcov k tvorbe. Márnomyseľnosť či osobné investície podľa mňa nepatria na pôdu inštitúcie, ktorá funguje z verejných financií. Zároveň by mal byť vytvorený účinný mechanizmus na ochranu žiadateľov, aby niekoľkokomesačné úsilie a práva nevyšla na zmar len kvôli náladovosti, nepripravenosti, či nedostatočnej odbornosti jednotlivých členov. Petr Badač spomenul aj novinku, ktorá sa bude aplikovať od najbližšej výzvy 6/2013, a tou je kredit žiadateľa: „Osobne som teraz zvedavý na túto novinku, ktorá značne znevýhodňuje začínajúcich

producentov a tvorcov. Myslím si, že za kredit žiadateľa hovorí najmä jeho práca a zdá sa mi scestné pomeriavať sa bodmi na základe nejakých kritérií. Veď ako sa môže začínajúci producent s jedným krátkym filmom (síce oceneným v Cannes) porovnávať s producentom, ktorý na trhu pôsobí vyše dvadsať rokov a vyrobil niekoľko celovečerných filmov. Tie síce nikto nevidel, ale splňajú kritériá pre dobrý kredit žiadateľa.“

Na záver už len dodáme citát Martina Ciela, ktorý vypovedá mnoho: „Neviem, ako by sa to celé mohlo zmeniť. Možno tak, že ľudia sa zrazu stanú múdrejšími, kultivovanejšími, vzdelanejšími, lepšími, úprimnejšími, zodpovednejšími a úplne nepodplatiteľnými?“

V decembrovom čísle časopisu KINEČKO sa pozrieme na opačný pohľad a prinesieme vám rozhovor s členom komisie AVF o podávaných žiadostiach a žiadateľoch. Tešíte sa?

## EVA PA

- 1 Tieto vyhlásenia berte ako parafrázy. Je to pokus o žartovný úvod k veľmi vážnej téme.
- 2 Oslovili sme 11 žiadateľov o podporu krátkometrážnej tvorby. Neodpovedali však všetci. K osloveným, ktorí vzhľadom na svoju pracovnú vyťaženosť neodpovedali patrili: Peter Begányi z Piknik pictures, s. r. o., Ivana Laučíková z feel me film, s. r. o., Filip Křížek z Cinetype, s. r. o., Braňo Chlpič z FilmFrame, s. r. o., Ověpíctures, s. r. o. a Maroš Hečko z Gregormultimedia, s. r. o., Jana Mináriková z Almostar, v.o.s.
- 3 Stále však pripomíname, že celá farcha financovania všetkých krátkometrážnych projektov by nemala byť na finančných bedrách AVF, ale mala by sa deliť rovnomerne aj s verejnoprávnou televíziou, ktorej však je v súčasnosti krátkometrážna tvorba veľmi, veľmi vzdialená.
- 4 Andrej Kolenčík je autorom rôznych (animovaných, dokumentárnych aj hraných) krátkometrážnych projektov. (K tým podporeným patrí animovaný film *Luniček a Perešníci* v podprograme 1.3, produkovaný spoločnosťou Expanzia, s. r. o., hraný film *Výstava* produkčnej spoločnosti Piknik Pictures, s. r. o. (3x nepodporená a raz podporená žiadosť v podprograme 1.2), dokumentárny film *Hviezda* produkčnej spoločnosti Cinetype, s. r. o. (1x nepodporená a 2x podporená žiadosť v podprograme 1.2) a pre tú istú produkčnú spoločnosť nepodporená žiadosť na film *Historky z Miletičky*.)
- 5 Peter Badač je zakladateľom a konateľom produkčnej spoločnosti Bfilm, s. r. o., ktorá podáva žiadosti o dotáciu aj pre krátkometrážnu tvorbu. Niektoré zostali nepodporené (v podprograme 1.4 *Maják*), k tým podporeným patria projekty *Pandy* a *Stabilita* v podprograme 1.3,
- 6 Citované z emailu, ktorý prišiel o. z. EEE, vydavateľovi časopisu KINEČKO ako výzva na www-prezentáciu.
- 7 Peter Nevedal je zakladateľom a konateľom spoločnosti Filmpark productions, s. r. o. V rámci krátkometrážnej tvorby mali nepodporenú žiadosť *Bob a Mia*.
- 8 Zakladateľ a konateľ spoločnosti Filmodrom, ktorá produkuje film KUKU (2x podporená a raz nepodporená žiadosť).
- 9 Podprogram venovaný podpore animovaných audiovizuálnych diel.

POKRAČOVANIE ČLÁNKU ZO STRANY 17

filmu bratov Lumiérovcov – *Odchod robotníkov z továrne*. Potom tieto exponované pásy zlepil do jedného a premieta ich ako film, v ktorom sa biele a čierne body mihajú zbavené akéhokoľvek figurálneho významu. Spolu s projekciou vystavuje sklenenú vitrínu, v ktorej sú pásy poukladané vedľa seba a exponované ako fotografia – záber z filmu *Odchod robotníkov z továrne*.

Výstava film zahŕňala aj jednu prezentáciu inštalovanú mimo galérie SOLAR, v suteréne mestského divadla Teatro Municipal, kde sa odohrávala aj väčšina oficiálneho programu festivalu Curtas. Umiestnená tu bola projekcia japonského filma a vyštudovaného filozofa *Daichi SAÏTO*a, s názvom *Never a foot too far, even*, ktorá spočívala z dvoch súčasne premietaných slučiek 16 mm filmu s rovnakým obsahom ale nerovnakou dĺžkou, takže dve projekcie postupne vytvárali rôzne vzájomné variácie.

Popri ikonách svetového experimentálneho filmu hostila galéria SOLAR aj domácich tvorcov aktívnych v oblasti práce s médium film. Vzorka zastúpená na výstave v podobe inštalácií Daniela Barroca, *Joãoa Louira* a dvojice *João Maria Gusmão a Pedro Paiva* vytvára obraz, ktorý je menej založený na predvedení samotnej hmoty filmového pásu a viac na experimentovaní s fenoménom pohybu a komunikačných vlastností filmového obrazu. Napríklad Barroca fragmentarizuje nájdený nemecký 8 mm film, ktorý v tridsiatych rokoch slúžil ako propagačný a inštruktážny materiál pre vojenských regrútov a premieta ho ako videoinštaláciu v štyroch roztratených fragmentoch poprehadzovaných v čase, takže ich zbavuje pôvodného komunikačného obsahu.

Portugalsko, krajina, pre ktorú je charakteristický záhadný pojem „saudades“, u nás prekladaný aj ako nostalgia, demonštruje prostredníctvom výstavy Film, že toto médium neradí medzi artefakty minulosti a spomínania, ale vydáva sa na cestu hľadania jeho budúcnosti a nových súvislostí. Obzvlášť v období krízy portugalského filmového priemyslu sa SOLAR javí ako jedna z árch na uchovanie a rozvíjanie toho podstatného, čím umelecký druh disponuje.

EK

1 Víťazný film: *I AM MICRO*, réžia: Shai Heredia, Shumona Goel, India, 2012, DOC/EXP, 14'.

zábery z filmu *Lisboetas*

## Lisboetas



### Lisabončania

Sérgio Tréffaut, Portugal, 2004, 102'

Réžia: Sérgio Tréffaut

Strih: Pedro Marques

Kamera: João Ribeiro

Zvuk: Olivier Blanc

© FAUX

V dvadsiatom storočí sa z Portugalska stala krajina emigrantov. Slabá ekonomika zapríčinila, že polovica produktívneho portugalského obyvateľstva pracovala v zahraničí a posielala mzdy rodinám domov. V určitom období to však začalo vyzerať, že situácia sa zásadne zmenila. Na konci dvadsiateho storočia sa prisťahovalo do Lisabonu takmer milión imigrantov. Väčšina z nich pochádzala z východnej Európy, z krajín s vysokou vzdelanostnou úrovňou. Sérgio Tréffaut sa pýtal v roku 2004: Zmenia títo imigranti Lisabon a Portugalsko alebo zasiahne aj ich všadeprítomná melanchólia?

# 20



Pre stiahnutie filmu kliknite na [www.dafilms.sk](http://www.dafilms.sk) na "kupón" v čiernom horizontálnom menu a vložte kód:

**5e4K6zDT**

## 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 (EVA K)

### producentka

Eva Pavlovičová

### redakčný kruh

Eva Pavlovičová (EVA PA)  
Lukáš Sigmund (HLUK)  
Michal Michalovič (MM)  
Katarína Gatialová (GP)  
Miro Jelok (štangast)  
a ďalší

### jazykové korektúry

Jitka Madarásová

### fotograf

Tereza Križková (TK)

### grafický dizajn

Pavína Morháčová  
(pavka.sk)

### tlač

Grifis, s. r. o.

### © copyright

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

KINEČKO vychádza  
raz za 2 mesiace.

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



TESS MAGAZINE

FILMPRO

GAZZO.com  
EUROPEAN SHORTFILMS!



Shiz.sk



MOVIE MANIA

:RÁDIO DEVÍN

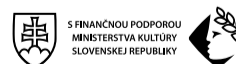


Terryho Ponožky



:RÁDIO\_FM

O médiách.com



### Obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z predchádzajúceho KINEČKA je *Večnosť a deň* (Mia aioniotita kai mia mera, r. Theo Angelopoulos, 2004). Za správnu odpoveď získava Tomáš Árva celoročné predplatné Kinečka. Uhádnite, z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Píšte na [kinecko@kinecko.com](mailto:kinecko@kinecko.com).

Vydanie časopisu a výrobu DVD  
finančne podporil:

AVF  
AUDIO  
VIZUÁLNY  
FOND