

program

s. 2 – 3

Scratch (v)o filme:
Česká kinematografia
aktuálne

s. 4

Tvárou v tvár:
Kerekes a Remunda

s. 5

Jít na to nebo ne:
Rozkoš, Fair Play
PR: České centrum

s. 6

Scratch ve filmu:
Filmové vzdelávanie

s. 7

Premôť čas: Konformista

s. 8

PAF a Jiné Vize

s. 9

Scratch ve filmu: Centrum
audiovizálních studií
To see or not to see:
Nymfomanka

s. 10

Slovní průjem:
Správy z Prahy
Číst nebo nečíst:
Sníh na trávě

s. 11

Poslouchat nebo ne:
Protektora

s. 12

Slovenské kino:
Neviditeľný hrdina
Pavel Branko: Dobré ráno!

s. 13

Podme hovoriť o...
diskutovaní.
Slovenské kino:
Hra na dieťa

s. 14

Čítať či nečítať: Hrabalovský
svet očami Jiřího Menzla
Škrt (v)o filme:
Višegrádske filmové fórum

s. 15

Suterén: Odvrátená
strana Česk(oslovensk)ého
filmu

s. 16

Suterén: Odvrátená
strana Česk(oslovensk)ého
filmu

s. 17

Poza kino: Peter Kalmus

s. 18

Poza Kino:
Robert Wilson v SNG
Porad si sám: VOD

s. 19

Porad si sám: Pitchuj ak to
dokážeš, Křižáček v Ríme

s. 20

Obal na DVD:
Jiné Vize 2013



KINEČKO

číslo 19 / ročník 5 / február + marec 2014 / cena 3 € / 78 Kč

Paul Auster je známy americký spisovateľ,
napísal však aj scenár k jednému filmu,
v ktorom si hlavnú úlohu zahral Harvey Keitel.
Ako sa volá rovnomený český film?

(autorka hádanky: Ivana Maleš, odpovedajte
na kinecko@kinecko.com)

editoriál

Hja, im je ľahko, keď majú talent!¹
VLADISLAV PAVLOVIČ

Pravdupovediac milý čitateľ, práve sa púšťaš do čítania, ktorého zostavenie bolo pre nás zatiaľ najväčšou výzvou v histórii vydávania Kinečiek – do súčasnej českej kinematografie očami (predovšetkým) Slovákov. Iniciatíva na prvý pohľad príjemne drzá z pozície tej vždy mladšej, menšej a dlho neporovnateľne horšej kinematografie a jej takmer neexistujúcej kritiky sa v istej chvíli začala javiť ako nesplniteľná misia. Slovenská kritika sa totiž len minimálne orientuje v neprehľadných vodách súčasnej (minimálne kvantitatívne) bohatej susedskej kinematografie. Kto z nás, čo poznáme nejaký ten fragment spomínanej oblasti, by si mohol trúfnuť na všeobecné hodnotenie či dokonca kritiku? Riešenie sa objavilo z ducha samotnej kolážovitej podstaty Kinečka. Spojili sme rôzne fragmenty, pohľady na jednotlivé filmy, knihy či podujatia. Slovenskí kritici vedú dialóg s českými kritikmi a filmármi, českí filmári glosujú po slovensky.² Ako orientačná mapa v tomto slovensko-českom (a či naopak?) Babylone by mal poslúžiť úvodný zhrnujúci text Andrey Slovákovovej, slovenskej režisérky dlhodobo pôsobiacej v Čechách, kde okrem nakrúcania vlastných filmov pôsobí aj v organizačnom tíme dokumentárneho festivalu MFDF Jihlava a vo vydavateľstve AMU (Akadémie múzických umení v Prahe). Andrea sa prístupuje v podkapitolách svojho textu jednotlivými oblasťami českej kinematografie (produkcia, legislatíva, kritika, festivaly...), nezachádza do hĺbky jedného problému, ale načrtáva zásadné otázky súčasného českého filmárskeho diskurzu. Takmer každá kapitola naznačuje problematiku, ktorou sa výlučne zaoberá iný z autorov nasledujúcich textov, a to niekedy

v súhlasnom duchu, kým inokedy vyslovene v názorovej kontradikcii. A tak napríklad, kým od Andrey Slovákovovej sa dozvedáme o novom filme Jitky Rudolfovej, že ide o „inteligentné spodobnenie komunikačných návykov a vzťahových vzorcov príznačných pre postindustriálnu spoločnosť. Blaho vyhroteného individualizmu a trýzeň neuspokojivých vzťahov. Vynikajúce herecké výkony, režijné nápady, výrazná kamera a obratný strih vo vyhranene autorskom filme, ktorého režisérka je i scenáristkou a má pod kontrolou všetky fázy vzniku filmu,“ Zuzana Štefunková nám ten istý film predstaví v inom svetle: „Načrtnuté a nedopovedané, to je jeden z najväčších kameňov úrazu snímky *Rozkoš*. Nejasnosť a zbytočnosť nezachráni ani polopatistický záver.“ Zatiaľ čo Andrea Slováková má za to, že z výnimočných kníh vydaných v predchádzajúcom roku je nutné spomenúť Čihákovu *Ponornú řeku kinematografie*³ a iba vecne oznamuje, že „katedra réžie má od tohto roku nového vedúceho, po Věře Chytilovej sa hlavou stal Bohdan Sláma, režisér filmov *Venkovský učitel*, *Štěstí*, *Čtyři slunce*,“ experimentálny filmár a vlakový sprievodca Martin Ježek má k obom postavám vyhranenejší vzťah: „Čihák skáče so svojou demagógiou tzv. experimentálneho filmu rovno na dno priepasti Macocha (podrobná analýza knihy snád v budúcom čísle Kinečka), Sláma naopak mieri až na špicu hitparády a v rozhovore s klamárskym ignorantom Formanom necháva v plnej sile zaznieť to, čomu sa v okolitých krajinách posmieľajú ako uprdenej českej malosti.“

Zmiešané slovensko-české autorstvo niektorých textov, prípadne recenzie slovenských kníh o českej kinematografii, či slovenské recenzie českých prekladov zahraničných kníh nám tentoraz znemožnili jasne odlíšiť časť čísla venovanú *cestě okolo sveta* a časť rozoberajúcu *slovenský film* v detaile. Ešte aj na

DVD sa medzi Jinými vizemi 2013, krátkymi filmami reprezentujúcimi menej oficiálnu súčasnú českú krátkometrážnu tvorbu, nájde slovenský film či film nakrútený na Slovensku.

V stánku s hot-dogmi sa ma raz pražský predavač opýtal, či mi ho má dať s kečupem alebo hořčicí. Na moju odpoveď „aj“ nereagoval rovnako ako ani na môj improvizovaný preklad „taky taky“. Nakoniec som si spomenula, že si predsa prosím „obojí“ a na rovnaký spôsob vám servírujeme Kinečko, v ktorom každá stránka obsahuje „aj“ obdiv „aj“ kritiku, závišť a „taky“ lásku a ak sa ma opýtate, či je podľa Kinečka český film náš alebo zahraničný, tak odpoviem „obojí“.

EK

- 1 Československého režiséra (mimochodom starého otca producentky Kinečka Evy Pavlovičovej) citoval vo svojich memoároch Pavel Branko. Branko P.: *Proti prúdu*. Bratislava : Marenčin PT, 2011, s. 213.
- 2 Pozri nový stĺpček Martina Ježka, ktorý bude v Kinečku odteraz pravidelne a mierne radikálne vychádzať pod názvom Správy z Prahy.
- 3 Publikácii sa budeme podrobne venovať v nasledujúcom čísle Kinečka, zameranom na experimentálnu a rakúsku kinematografiu.

záber z filmu *Požární sport II.*

Česká kinematografia aktuálne

V priestore českej kinematografie vládne neustála nespokojnosť: jedni lamentujú, že od obdobia novej vlny už podobné zlaté časy nenastali, iní poukazujú na podfinancovanosť, ďalší na celkovú priemernosť tvorby i vyspelosti priemyslu. Každoročne do distribúcie vstupuje takmer tridsať hraných a animovaných a takmer dvadsať dokumentárnych filmov, financovanie zo strany štátu prešlo zásadnou premenou, filmová kritika sa s najmladšou generáciou dostáva na úplne novú úroveň, priemysel i inštitúcie vytvárajúce podložia českej kinematografie prechádzajú pozvoľnými zmenami. V článku sa teda zameriavam predovšetkým na aspekty, ktoré kinematografiu v poslednom čase pozmenili či priamo premenili.

Zázemie

Zásadnou zmenou infraštruktúry bola v roku 2013 transformácia Státního fondu kinematografie na základe nového zákona o audiovizíi, ktorého schválenie bolo kvôli dvom prezidentským vetám od roku 2006 blokované. Fond získal nové zdroje financovania (napríklad 2 % z reklamy komerčných televízií, 1 % namiesto 1 Kč zo vstupenky do kina) a zároveň premenil proces hodnotenia grantových žiadostí. Na rozdiel od slovenského Audiovizuálneho fondu, kde posúdenia od piatich expertov o podpore rozhodnú, v Česku sú vyjadrenia odborníkov, pridelených k jednotlivým oblastiam podpory, iba dva – jedno obsahové, jedno ekonomické – a o podpore rozhoduje rada fondu, pre ktorú majú posudky poradnú funkciu.

Na zaistenie niektorých činností filmového priemyslu sú však kľúčové neziskové organizácie, ako je vidieť na príklade dokumentárneho filmu: Institut dokumentárního filmu ako najväčšia inštitúcia na podporu dokumentu v strednej a východnej Európe pokrýva portfóliom svojich aktivít, budovaných desať rokov pri MFDF Jihlava (s aktuálnym ťažiskom na festivale Jeden svět), projekty od ich vzniku až po distribúciu a propagáciu. V tomto zmysle supluje i rolu Českého filmového centra, ktoré túto reprezentačnú úlohu plní skôr konvenčnými, málo účinnými cestami (stánok na filmovom trhu v Berlíne či Cannes na zásadné zviditeľnenie filmovej tvorby v zahraničí nestačí) a na nedominantné časti kinematografie sa nesústreďuje takmer vôbec. Výrazná podpora dokumentárnej kinematografie sa prejavila aj na stúpajúcom počte dokumentov v kinodistribúcii či na ich oceňovaní v rámci národných cien Český lev.

Na váhe i návštevnosti naberajú on-line distribučné kanály. Pre hraný film je výrazným miestom *Aerovod*, portál distribučnej spoločnosti Aerofilms. V oblasti dokumentárneho filmu je i v európskom kontexte silná selektívna platforma *Docalliancefilms*, založená jihlavským festivalom ako *Doc-Air* v roku 2006, ktorá sa následne stala portálom európskej siete festivalov autorských dokumentov Doc Alliance.

Národný filmový archív pod novým vedením Michala Breganta, ktorý účinne nadväzuje na obdobie zamerané na kvalitnú

konzerváciu a uchovanie filmového dedičstva, posilňuje svoju otvorenosť smerom k verejnosti, domácej i zahraničnej, zásadne prispieva k aktivitám v otázkach digitalizácie a reštaurovania, do programu archívneho kina Ponrepo včleňuje vzdelávacie programy a napríklad vlaňajšia precízne pripravená retrospektíva pozabudnutého významného exilového režiséra Františka Čápa ukazuje na zamýšľané posilňovanie kurátorskej pozície.

Dielo

Oblasť filmu, ktorú môžeme nazývať experimentálnou, resp. hranica medzi kinematografiou a výtvarným umením, sa realizuje mimo hlavnej infraštruktúry, financovaná skôr nadšenecky, malými grantmi, či odohrávajúca sa na pôde filmových i výtvarných škôl. Každý rok však vznikajú desiatky filmov, ktoré vystupujú z mainstreamovej kinematografie nielen produkčným východiskom, ale predovšetkým estetickým prístupom, skúmaním výrazových prostriedkov, hľadaním neobvyklých spôsobov rozprávania a zobrazovania. Známí autori Martin Ježek s Janom Daňhelom na jeseň uviedli premiéru kompilačného filmu – performance *Požární sport II.*, výbušnú poctu inštruktážnemu filmu s veselou dekonštrukciou žánrových konvencií a ohlušujúco podmanivou zvukovou zložkou. Zo študentských diel zaujal napríklad *Čapatý Ján*, miniatúra ilustrujúca vznik vidieckych mýtov, rozprávajúc príbeh postihnutého Jána z obce Čáry prostredníctvom spomienok obyvateľov, resp. tradovaných, domnelo sa odohraných historiek. Jemný nenaratívny film Adély Sobotkovej *Naše těla chrání moře* kombináciou statického videozáznamu a precíznou minimalistickou animáciou rozvíja úvahu o pamäti.

V dokumentoch nájdeme zastúpený vyhnanený osobný pól (*DK*, portrét zosnulého architekta z osobného pohľadu jeho manželky Báry Kopeckej), ale aj kriticko-analytický (*Smejdi*, prevažne skrytou kamerou nakrútená ostrá kritika predajných akcií pre seniorov, či dôrazne kritický televízny formát *Český žurnál* Filipa Remundu a Víta Klusáka). Pozornosť vzbudili čerství absolventi FAMU, Bohdan Bláhovec s náhľadom do českého šoubiznisu *Show!*, či Petr Hátle s (i medzinárodne úspešnou) *Velkou nocou*, poetickou esejou o ľuďoch na okraji dňa, veľkomesta, spoločnosti.

Do distribúcie bolo v roku 2013 uvedených dvadsaťdeväť hraných a sedemnášť dokumentárnych filmov. Žánrový prierez tvorí jedenásť komédií, štrnásť drám a tri animované celovečerné filmy (filmovou akadémiou vedené v kategórii „hrané“). Spomedzi počinov vystupujúcich z konvenčnej tvorby je výrazným film Jitky Rudolfovej *Rozkoš*. Inteligentné spodobenie komunikačných návykov a vzťahových vzorcov uprostred blaha vyhroteného individualizmu a trýzne neuspokojivých príbehov sa opiera o vynikajúce herecké výkony, nie bežnú prácu s vizualitou a režijné nápady vo vyhranene autorskom filme, ktorého režisérka je i scenáristkou a má pod kontrolou všetky fázy vzniku filmu. *Hořící keř*, pôvodne trojdielna miniséria pre televíziu HBO, následne i celovečerný film v kinách, získal štrnásť nominácií na Českého leva. Scenárista Štěpán Hulík a poľská režisérka Agnieszka Hollandová originálne rozprávajú historický námet rozpracovaný do dramaticky vyváženej, psychologicky jasne motivovanej linky s vysokou úrovňou remeselného spracovania.

Vzdelávanie

Vysokoškolské vzdelávanie sa opiera o tri odbory filmovej vedy, ktoré aktuálne študuje približne sedemsto pätnásť študentov. Novým smerovaním je dôraz na zavádzanie študentov do praxe, na čo brnianska a olomoucká katedra získali dva granty z európskych fondov. Študenti sú umiestňovaní na praxe (za ktoré sú honorovaní) do produkčných a distribučných spoločností, na festivaly, do štúdií, na realizáciu zahraničných koprodukcii a podobne. Tieto praktické kroky vo výučbe sú zároveň spojené so záujmom o *production studies*, časť filmových štúdií zaoberajúcu sa analýzou priemyslu a infraštruktúry. Zmena sa premietla aj do filmologických konferencií – na jeseň sa v Brne odohráva Screen Industries in Eastern Europe, konferencia zameraná práve na túto oblasť. Brnianska katedra, mnoho rokov uzavretá do metódy novej filmovej histórie, sa i v spojení s olomouckou stala iniciátorom zásadného posunu, ktorý môže premeniť tvár a fungovanie domácej kinematografie, pretože vyštudovaní filmoví vedci nastupujú do praxe s reálnym poznaním fungovania a problematiky filmového priemyslu.

Brniansky odbor je z organizačnej stránky najaktívnejší: okrem pravidelného *požívaní* zahraničných prednášajúcich a prípravy Screen Industries organizuje každoročnú doktorandskú konferenciu, ktorá sa stala kritikou platformou prezentácií doktorandských úsilí jednotlivých katedrií (príležitostne sa zúčastňujú aj študenti VŠMU).

Filmová a televízna fakulta pražskej Akadémie múzických umení, ktorá bola podľa hodnotenia losangelského časopisu *The Hollywood Reporter* v roku 2011 siedma najlepšia filmová škola na svete (prvá v Európe), zaznamenala v uplynulom roku jednu výraznejšiu zmenu (na ktorej vyhodnotenie je zatiaľ priskoro): vedúcim Katedry réžie sa po Věře Chytilovej stal Bohdan Sláma, režisér filmov *Venkovský učitel*, *Štěstí*, *Čtyři slunce*. Dokument pokračuje pod vedením Karla Vachka a odbor na pomedzí teórie a praxe – Centrum audiovizuálních studií – vedie kanadský umelec a kritik Eric Rosenzweig.

Odraž

Česká filmová kritika (nemám na mysli popisné informovanie o distribučných tituloch alebo bulvárne denníkové kvázirecenzie) je typicky voči domácej kinematografii značne skeptická. S ohlásením nominácií na Českého leva napríklad vyšiel na *aktuálně.cz* článok navrhujúci, aby sa ceny udeľovali len raz za päť rokov, pretože tvorba je tak zúfalo priemerná, že niet čo každý rok oceňovať. Zhrnutia českej tvorby v podobnom naladení sú typické aj pre koncoročné bilancovania.

Kľúčový názorový týždenník *Respekt* zamestnal kritika Kamila Filu, predtým pôsobiaceho na *aktuálně.cz*, pre *Hospodářské noviny* zas píše Jindřiška Bláhová, súčasná šéfredaktorka časopisu *Cinepur*; vstupom mladej generácie kritikov i do širokoformátových médií sa filmovo-kritický diskurz dostal na nebyvalo vysokú úroveň, bežné každodenné premýšľanie o kinematografii sa opiera o analytické, konzistentne a poučene argumentujúce texty, a tiež rozboru aktuálneho diania v priemysle, legislatíve či financovaní.

Doplním osobnú poznámku. Pred ôsmimi rokmi, keď som v rámci MFDF Jihlava začala usporadúvať seminár Média a dokument, sa o dokumentárnych filmoch v médiách takmer nepísalo. Seminár, ktorý akceptuje päť

záber z filmu *Naše těla chrání moře*



- 3

sta
nsta

vysokých škôl ako voliteľný predmet a ročne sa na ňom zúčastňuje sedemdesiat až deväťdesiat študentov, trénuje možnosti reflexie dokumentu v rôznych typoch médií, však ukázal, že o premýšľanie nad dokumentom záujem je. Dnes je bežné, že médiá dokumenty analyzujú, porovnávajú, prú sa o filmy Klusáka a Remundu či Heleny Třeščíkovéj, diskutujú o etických otázkach. Reflexia nielen existuje, ale je i kritická. Posledný krok, ktorý chýba, je hlbšie vedomie kontextu jednak histórie dokumentárneho filmu a jednak diania inde vo svete. Historické povedomie umožňuje pozrieť sa inak napríklad na otázku inscenovanosti. Zatiaľ čo aktuálna debata sa nesie predovšetkým na etickej rovine, pohľad do minulosti, kde už i prvý celovečerný dokument *Nanuk, človek primitívny* bol z veľkej časti inscenovaný, otvára mnoho ďalších, estetických či recepčných otázok. Vývoj dokumentárneho filmu, jeho silné prelínanie s hraným, s progresívnou televíznou tvorbou, s projektmi pre galérie, posúva tento pojem úplne inam. Z pozície takejto poučenosti zatiaľ v Českej republike dokumentárny film príliš reflektovaný nie je.

Málo reflektovaný zostáva animovaný film. V prípade celovečerného distribučného titulu *Husiti* sa väčšina kritiky zamerala (oprávnene) na jeho historickú vernosť, na spôsob reprezentácie dejinných udalostí. Kritický diskurz animovaného filmu zahŕňajúci reflexiu tvorivých metód, technológií, distribúciu či podobne, ako som spomínala pri dokumente, vedomie historického i súčasného svetového kontextu, zatiaľ výrazne chýba.

K cenám, ktoré udeľuje Česká filmová a televízna akadémia (ČFTA), pribudli pred tromi rokmi ceny filmovej kritiky, ako doplnok i opozícia. V uplynulom roku prebehol spor o názov tradičnej ceny Český lev: ČFTA chcela ceny i ceremoniál ich odovzdávania organizovať sama, nie už v réžii Petra Vachlera a jeho spoločnosti Vachler Art Company. Medializovaný spor o milióny požadované Vachlerom za odkúpenie názvu, ktorý pred rokmi vymyslel, sa konsenzom uzavrel až na poslednú chvíľu.

Festivaly

Pre Českú republiku je už mnoho rokov príznačná rozrôznenosť festivalového sveta. Mezinárodný filmový festival Karlovy Vary sa

zameriava na posilnenie svojej pozície v rámci stredo a východoeurópskeho regiónu. Na jeho nevýraznosť a možnosť zamerať sa na túto oblasť upozorňovali v posledných rokoch mnohí kritici. Pozvoľná zmena prišla s nástupom Karla Ocha do roly umeleckého riaditeľa festivalu. Súťažná sekcia Na východ od západu je venovaná prvým a druhým filmom z tohto regiónu, takže má potenciál objavovať nových autorov. Výraznými a i na Slovensku mediálne pokrývanými sú tri dopĺňajúce sa festivaly dokumentárnych filmov. Na autorské diela a podporu filmových profesionálov zameraný festival v Jihlave, festival filmov s ľudsko-právnou tematikou Jeden svet a festival populárno-vedeckých dokumentov Academia film Olomouc, ktorý patrí v Česku k najstarším. V oblasti animovaného filmu posilňuje svoju pozíciu Anifilm, ktorý vznikol oddelením časti tímu od Anifestu (ten je od minulého roku v konkurze). Prehliadka animovaných filmov v Olomouci sa zameriava na to progresívne v oblasti animácie vrátane živej animácie a rôznych hraničných podôb filmu a videa. Tradičnou prázdninovou filmovou udalosťou zameranou na študentské publikum a vzdelávací rozmer, je Letná filmová škola v Uherskom Hradišti.

Knihy²

Po fáze, keď podstatnou nakladateľskou prácou bolo priniesť zásadné prekladové diela, ktoré ovplyvnili posun diskurzu (Bordwellove *Dějiny filmu* a *Umění filmu*, výber textov *Nová filmová historie*), posilňuje sa publikovanie pôvodných diel českých autorov. Z minuloročných upozorním na knihu Martina Čiháka *Ponorná řeka kinematografie*, ktorá uvádza pôvodnú taxonomiu filmových avantgárd na základe výrazových prostriedkov a metód. Zo starších titulov spomeniem *Kinematografie zapomění* Štěpána Hulíka, strhujúco rozpráva ne počiatky normalizácie v československom filme. Kvalitne spracované pôvodné monografie napísali Pavlína Vogelová (*Jan Calábek*, prvý významný príspevok k dejinám populárno-vedeckého filmu v Československu), David Čeněk (*Chris Marker*, kniha o francúzskom režisérovi je svojou komplexnosťou významná i vo svetovom kontexte) či Eva Strusková (*Dodalovi* – zmapovanie tvorby významných animátorov prinieslo nový pohľad na počiatky domáceho animovaného filmu).

Kontext

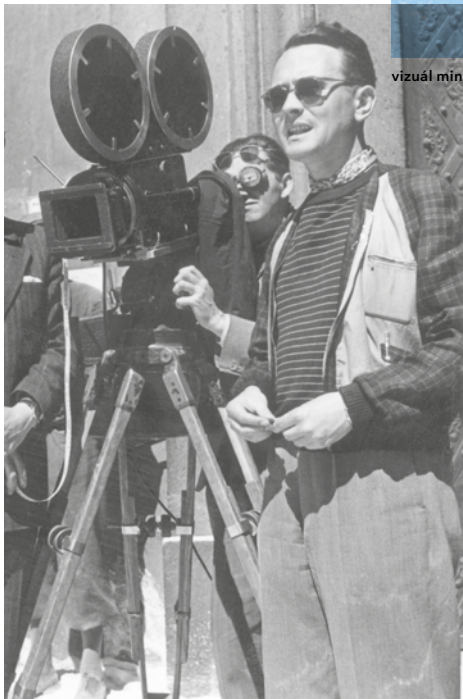
Jednou zo slabých stránok, ktoré sa však postupne menia, je slabý kontakt českého prostredia so svetovým kontextom. Kinodistribúciu držia na úrovni nezávislé spoločnosti Artcam a Aerofilms. Artcam pravidelne nakupuje držiteľov cien z veľkých festivalov, predovšetkým Cannes, a zároveň o distribúciu uvažuje inovatívne, napríklad predminulý rok predstavil projekt *Dělám kino*, v rámci ktorého môže projekciu usporiadať ktokoľvek doma, v kaviarni, škole. Aerofilms kombinuje rôzne distribučné aktivity, napríklad do Česka uviedli prenosy z Metropolitnej opery, a tiež prevádzkujú sieť kvalitných artových kín (v Prahe Světozor, Aero a Oko), z ktorých každé má iný profil a originálne nedistribučné programy. Avšak domáce festivaly a vybrané distribučné aktivity nestačia zachytiť výrazné pohyby vo svetovej kinematografii dostatočne.

Kontakt so zahraničím zabezpečujú rôzne kanály. Napríklad novinári, ktorí už na zahraničné festivaly cestujú viac a viac. Cannes i Benátky sa stali pre vydavateľov novín a časopisov atraktívnymi miestami, na ktorých treba mať svojich spravodajcov. Stále však existujú zásadné filmové prehliadky, ktoré nie sú zviditeľňované napriek tomu, že práve na nich sa dá sledovať, kam sa kinematografia posúva. Napríklad Stanislav Ulver, šéfredaktor tradičného časopisu *Film a doba*, ktorý neúnavne sleduje avantgardný film už desiatky rokov, jazdí každý rok na festival rakúskeho filmu Diagonale, a celé dni presedí vo videotéke, kde sa díva na nové rakúske experimenty. Niektoré si pustí aj niekoľkokrát, má autorov, ktorých sleduje – týmto správaním je však medzi českými novinármi skôr výnimkou. Argument je samozrejme najčastejšie finančný, dôsledky však nedorozumiteľné. V sprostredkovaní aktuálneho diania, resp. jeho hlbšej analýze zaostávajú aj školy, ktoré síce učia historický kontext i kritické uvažovanie, ale aktuálny pohľad na to súčasné, čo inak študenti uvidiať a spoznať nemôžu, zabezpečuje málo predmetov; o istú kompenzáciu sa snažia systémy zahraničných stáží.

Niekoľko rokov trvajúca a medializovaná debata o novom kinematografickom zákone umožnila nahliadnuť priestor kinematografie aj z pozícií základných otázok, komu je film prospešný, akú plní v spoločnosti funkciu.



vizuál minuloročnej pražskej NECS konferencie



František Čáp, fotografia zo zbierok NFA

V médiách viditeľné úvahy boli väčšinou v opozícii k pohľadu vtedajšieho prezidenta tvrdiaceho, že film je predovšetkým priemysel, ktorý si má na seba zarobiť, a zdôrazňovali kultúrnu hodnotu filmu, súčasť kinematografie ako podstatnej zložky národnej identity a kultúrneho výrazu.

ANDREA SLOVÁKOVÁ

- 1 Filmy *Čapatý Ján* a *Naše těla chrání moře* boli uvedené v rámci sekcie Exprmntl CZ na MFDF Jihlava a následne na PAF Olomouc v sekcii Jlné vize, ktorú nájdete na priloženon DVD.
- 2 Treba podotknúť, že túto podkapitolu píšem z pohľadu človeka spojeného s nakladateľstvom, ktoré vydáva najviac filmovej literatúry, avšak keďže takmer každý, kto píše, je spojený s nejakým festivalom, univerzitou, distribúciou, periodikom či knihou, šéfredaktorka Kinečka by pre napísanie textu ťažko hľadala niekoho, kto by bol odpojený od celého diania.



Peter Kerekes, zdroj: archív autora

Možno, že mafiáni u nás neveria v silu dokumentu

Ak patríte medzi tých, čo sa už dva týždne pýtajú, kde do pekla viazne to nové Kinečko o českej kinematografii, odpoveď máte pred sebou. Čakali sme, kým sa podarí česko-slovenským dokumentaristom **Petrovi Kerekesovi** (PK) a **Filipovi Remundovi** (FR) stretnúť. Či sa vám oplátilo čakať, posúďte sami. Mne myslím že áno.

EVA K.



Filip Remunda, zdroj: Hypermarket film

ANKETA

Aký je pre vás najmilší/najdôležitejší/najvýznamnejší/najkrajší/najlepší český film, ktorý vznikol v ére samostatnosti (teda po 1. januári 1993)?

Lenka Zogatová
riaditeľka Českého centra v Bratislave

Mistři – Režijný debut Mareka Najbrta z roku 2004. Tento film je mi blízky. Hlavne tým, že je autentický a nesnaží sa hrať na svetovú kinematografiu. Autori v ňom pre mňa dosť presne vystihli súčasnú českú dedinu, bezcitnú „hospodskú“ realitu, pasivitu a „kecy“, v ktorých sú zakódované pomýlené hodnotové preferencie v neustálom banálnom hľadaní všemocných idolov, túžbe po moci a malej závlí. V tom je tento film platný aj v širšom merítku.

Táňa Pauhofová
herečka

V každej kategórii by som mala iný film. Našťastie je ú bratov čechov z čoho vyberať. Takže nesmierne ťažká otázka... ale *Kytice* (r. F. A. Brabec, 2000). Lebo mi napadli ako prvé... krásne, obľahovo aj výtvarne... a potom aspoň ďalších osem.

Andrej Kolenčík
režisér a animátor

Žiaľ, českú kinematografiu v ére samostatnosti nemám až tak dôkladne napozieranú a vybrať iba jeden jediný titu by som asi nevedel. Ale skúsím aspoň zopár titulov (bez poradia), ktoré sa mi páčili, aj keď som ich videl už dávnejšie:

Pod slnkom tma (r. Martin Mareček, 2011) – jeden z najlepších a najzábavnejších českých dokumentov, aké sa ku mne dostali.
Pouta (r. Radim Špaček, 2009) – asi jeden z najlepšíchch tuzemských filmov o masinérii ŠTB
Nuda v Brne (r. Vladimír Morávek, 2003) – toto by som si musel pozrieť ešte raz, už som to videl strašne dávno, ale pamätám si, že v čase vzniku sa mi to páčilo.
Bubi (réžia a animácia: Jan Šrámek, Veronika Vlková, 2011)

PK: Existuje „český dokumentárny film“? Majú tvoje filmy a filmy tvojich kolegov niečo spoločné?
FR: Ja som sa s pojmom „český dokumentárny“ film stretol prvý raz na Slovensku. Keď sme sa rozprávali s Marekom Šulíkom o našich filmoch, nazývali ste ich „českými filmami“. Vy v českých filmoch vidíte spoločné rysy, zatiaľ čo my vidíme veľkú škálu prístupov a spôsobov spracovania, sú tu tendencie od filmov Heleny Třeštíkové až po bláznivé filmy Jana Gogolu.

Možnože ten váš pohľad zvonku umožňuje vidieť veci, ktoré my sami nevnímame.

My zase máme pojem „slovenský dokumentárny film“ – to pomenovanie v sebe nesie výraznú štylizáciu, dôraz na dobre pripravený scenár, vaše dokumentárne filmy sa často prelínajú s hraným filmom.

Ale ja by som nerád generalizoval, radšej by som hovoril o svojej tvorbe a svojej skúsenosti s dokumentárnym filmom. Na rozdiel od niektorých „slovenských lyrizovaných dokumentov“ sa v mojich filmoch objavuje situácia, ktorá môže z vášho uhla pohľadu hraničiť s reportážnosťou, ale pre mňa ide skôr o zachytenie zázraku, ktorý nastane a ktorý nie je možné na základe rešerší očakávať.

PK: Aj keď nie vo forme, tak aspoň v prístupe alebo spôsobe rozmyšľania, predsa len majú vaše filmy niečo spoločné.

FR: S kolegyňou Ivanou Milošević pripravujeme dokumentárny program pre Northwest university a oni sa ma pýtali na to, aký je rozdiel medzi americkým a českým dokumentom. Na to sa odpovedá jednoduchšie. Český dokument je na rozdiel od amerického politicky nekorektný. Američania pracujú s autocenzúrou, na všetko musíš mať povolenie, nesmieš nikoho uraziť, lebo by ťa na súde úplne zruinoval. Ak je niečo pre český dokument charakteristické, tak je to absencia hierarchie, neuznávanie autorít, možnosť robiť rozhovor s prezidentom rovnako, ako by to bol bezdomovec a naopak.

Americké dokumenty sú väčšinou formálne uzavretejšie a konzervatívnejšie, české sú objaviťské. V amerických filmoch sa často používa komentár, v Čechách je to takmer smrteľný hriech.

PK: Prekážalo by ti, keby som v tomto rozhovore používal komentár?

FR: Ako to myslíš?

PK: Uvidíš pri autorizácii.

FR: Aha.

PK: Pre mňa osobne a ja si myslím, že aj pre moju generáciu, boli veľmi inšpiratívne filmy Jana Gogolu, ktoré u nás naštartovali oslobodené vnímanie dokumentárneho filmu. Nakoľko sa cítite byť jeho myšliením a filmami ovplyvnení vy?

FR: (*dlhé zívanie*) Ja sa cítim byť ovplyvnený nielen Gogolom, ale aj kolegami z FAMU a po FAMU, medzi nimi je aj môj filmový súputník Vít Klusák (*ten Remunda starne, používa také korektné výrazy, akoby vystupoval v americkom dokumentárnom filme*) a Martin Mareček, s ktorým spolupracujem dramaturgicky. Na škole na mňa veľmi silno zapôsobil *Príbeh vody* Víta Janečka, filmy Petra Marka a podobne. (*Aj na mňa – Láska shora je pre mňa jeden z iniciačných filmov – odporúčam si ho pozrieť http://dafilms.com/film/2199-laska-shora*).

Nedá sa to vzťahnúť len ku Gogolovi, ale keď som videl na FAMU prvý raz jeho *Nonstop*, objavil som, akým subverzívnym spôsobom sa dá zachádzať s filmom, že sa dá kombinovať metóda hraného filmu s živelnou performatívnosťou, bolo to oslobodzujúce. Ale okrem Gogolu – filmárskeho voľnomyšlienka, existuje ešte aj

Gogola – prísny dramaturg. Pamätám si jeho princíp, že každý film by sa mal nakrúcať novou metódou, ako by sa stále vymýšľala nová hra a nové pravidlá. V tomto smere je jeho prístup veľmi inšpiratívny. Nezdá sa mi však, že by sa po Gogolovi snažili ľudia opakovať a robili ďalší *Nonstop*. Ale to možno vidíte zo Slovenska lepšie, ako my z Prahy.

S Gogolom sa pracuje vynikajúco ako s dramaturgom, ale netreba ho brať doslovne.

PK: Vy ste sa s filmom *Český sen* a potom aj svojou nasledovnou tvorbou stali klasikmi a zavedenou značkou. Už sa voči vám začala mladá generácia vymedzovať?

FR: Víťaz minuloročného jhlavského festivalu Petr Hátle v jednom rozhovore hovoril, že sa vymedzuje voči situačnému štýlu typu Klusák&Remunda a film by mal byť niečo viac. Tak to je taká prvá reakcia.

PK: A videl si jeho film?

FR: Nie, ale chystám sa na neho.

PK: Hmmm. Tak som zvedavý, čo na to povieš.

Český dokumentárny film je zaujímavý tým, že veľmi silno pôsobí vo verejnom priestore, venuje sa aktuálnym a politickým témam a žije v televízii. Vy s Vítom Klusákom ste autormi televízneho projektu *Burianův den žen* a autormi *Českého žurnálu*, ktorý s veľmi sympatickým nadhľadom, ale zároveň angažovane sleduje aktuálne udalosti v Čechách. Vďaka televízii sa film dostáva k oveľa širšiemu okruhu divákov a skutočne rezonuje v českej spoločnosti. Ako ste dosiahli, že Česká televízia sa podobných projektov nebojí a po všetkých háklivých témach vám dala dokonca priestor na druhú sériu Českého žurnálu? (*Zvláštne, ako funguje autocenzúra. V skutočnosti som Filipovi povedal: „Kurva, ako je to možné, že robíte už druhú sériu Českého žurnálu a nemáte s tým problémy? U nás – až na dve-tri výnimky sa robia samé nekonfliktné projekty o minulosti, portréty, štatistické filmy, naša televízia je úplne priposratá. Ako ste to dokázali?*)

FR: Všetko sa zmenilo s príchodom nového vedenia, ktoré po našom námete *Českého žurnálu* siaholo s pomerne veľkou dávkou nedôvery, ale nakoniec to riskli a my sme dostali možnosť nakrútiť v priebehu jedného roku päť filmov. Zistili, že sa dajú nakrúcať aktuálne témy, ktoré majú presah a zasiahnu nielen televízne publikum, ale zaujmú na festivaloch autorských filmov. Tieto filmy mali veľkú mediálnu odozvu a veľmi slušnú sledovanosť. Tak si asi vyhodnotili, že televízia potrebuje veľmi provokatívny a kontroverzný formát, a preto s nami aj naďalej spolupracujú. (*Škoda, že Kinečko nečítajú ľudia z programového vedenia RTVS.*) Ale vždy je to otázka, či sme neprekročili nejakú hranicu a či nás ešte budú potrebovať. Ja si myslím, že je to výmenný obchod. My sme radi, že môžeme slobodne tvoriť a televízia potrebuje program, ktorý bude na hrane, bude provokatívny a bude vytvárať rozporuplné reakcie. Robia si takto alibi, aby im nikto nemohol vyčítať, že idú po srsti politikom a zriadeniu. A divím sa, prečo to tak nie je aj na Slovensku. Minule sme mali prednášku na VŠMU a zastavil nás jeden novinár, ktorý na nás vyzýval, aby sme prišli nakrúcať na Slovensko, pretože potrebujete filmy, ako je *Dobrý řidič Smetana*. Nechápem, prečo to u vás nejde. Možno preto, lebo v televízii sedia konzervatívne uvažujúci ľudia? Alebo preto, že televíziu ovládajú politici? Ja neviem. Nás sa tiež pýtajú, či nás televízia cenzuruje, ale ja musím zaklopať, že zatiaľ sa nám to nestalo. Neviem, čím to je. Možno, že mafiáni u nás neveria v silu dokumentu.

PK: Škoda, že to nefunguje v našej televízii.

FR: Podme sa pokúsiť o projekt Česko-slovenského žurnálu. Môže sa nakrúcať päť dielov v Čechách a päť dielov na Slovensku, bude sa to vysielat' v oboch televíziách. Možnože je nejaká šanca. Ja by som veľmi rád nakrútil nejakú slovenskú tému očami Čecha.

PK: Poďme.

(*A tu by sa mohol náš rozhovor aj skončiť. Ale Filip pokračuje.*)

FR: Vít vždy púšťa na večierkoch tú slávnú tlačovú konferenciu člena slovenskej vlády v kravíne. Ja som niečo podobné nikdy v živote nevidel. Je to nádherná filmová scéna, srdce dokumentaristu jasá. Chcel by som nakrútiť niečo podobné.

PK: A s kým by si chcel spolupracovať? Koho by si si vybral zo slovenských režisérov?

FR: Ja milujem film *Výmet* od Zuzy Piusii. Keď som ho videl, bolo to pre mňa ako zjavenie, dávno som sa tak nenasmial a obdivujem jej schopnosť, ako sa vie priblížiť k svojim postavám. Takže, rozhodne by som oslovil Zuzu Piusi.

Dlhý čas sa snažíme presvedčiť Roba Kirchhoffa, aby pokračoval v nakrúcaní cyklu *Burianův den žen*, do ktorého nakrútil pár nádherných častí a radi by sme s ním robili aj *Český žurnál*.

A rozhodne sme ponúkali jeden diel tebe, aj keď ty si odmietal, lebo ten dôraz na situáciu a rýchlosť nie je pre tvoje filmy typický. Ale pre nás by bolo zaujímavé, keby Kerekáš točil nekeřekšovským spôsobom.

PK: Dobré. Rozprávame sa tu iba o dokumentárnych filmoch, ale čo hrané české filmy? Zaujalo ťa niečo v poslednej dobe?

FR: Film „Rozkoš“ Jitky Rudolfovej. V tej českej hranej kinematografii, ktorá je zošraubovaná a vykalkulovaná (*stále si neviem zvyknúť na to, ako české slávne herečky hrajú sociálne prípady z vylúdných miest na severe Čiech*) je výnimkou. Zrazu sa objavil film, ktorému som veril, je autentický, plný radosti zo života, od začiatku do konca sa na niečo dívaš, bavíš sa a žasneš.

Ale možno je to tým, že Jitka sa okolo dokumentu chvíľu motala a preto má cit pre autenticitu. Mám rád filmy Petra Zelenku a Jana Svěráka, ktorý vlastne vyštudoval dokument a mám rád filmy Tomáša Vorla. Jeho *Kouř* si rád pozriem hocikedy znova.

PK: A zo slovenských filmov máš ktorý rád?

FR: Ja som až pomerne nedávno objavil vášho klasika Havettu a asi neprekvapí, keď poviem, že zbožňujem Havettu a mám z jeho dvoch filmov obrovskú radosť.

PK: Havetta robil v sedemdesiatych rokoch takú televíznu kultúrnu publicistiku, ani neviem, ako to pomenovať, ako väčšina geniálnych vecí, aj toto sa vymykalo zaškatuľkovaniu. Volalo sa to *Ráče vstúpit'* a bolo veľmi inšpiratívne.

FR: Tak mi to musíš zohnať.

PK: Bolo by to inšpiratívne aj pre náš Česko-slovenský žurnál. Pretože je v tom havettovská hravosť a radosť, aj keď to bolo nakrúcané v neradostných rokoch začínajúcej normalizácie. Je to kritické a úplne slobodné. Také filmy by som niekedy rád robil.

FR: Dobré, tak sa budeme inšpirovať Havettom. A možno, že nám mafiáni na Slovensku ten Česko-slovenský žurnál dovoľia, ak im povieme, že to bude taká neškodná havettovská publicistika...

PETER KEREKES

Umelá umelecká rozkoš

Rozkoš

r. Jitka Rudolfová, ČR, 2013

Scenáristka, kameramanka, strihačka, filmová a tak-tiež príležitostná divadelná režisérka Jitka Rudolfová predstavila svoje autorské kvality už počas štúdia na pražskej FAMU. Rodáčka z Jablonca nad Nisou vtedy svojimi krátkymi hranými a dokumentárnymi snímkami zaujala porotu na Famufeste i Fresh Film Feste. Jej celovečerný, absolventský debut o bilancujúcich tridsiatnikoch *Zoufalci*, už však verejnosť prijala o čosi chladnejšie. Po štvorročnej odmlke sa Rudolfová vracia na veľké plátno s filozoficko-romantickou úvahou nad partnerstvom i umením súčasne. Hlavná hrdinka filmová strihačka Milena (Jana Plodková) sa zmieta v nespokojivom milostnom pomere s tmočníkom a preklatateľom Vladimírom (Martin Myšička). Ich vzťah stojí na sms správach plných pekných, no prázdnych slov. I napriek tomu, že Milena vie, že sa Vladimír odmieta viazať, očakáva od neho viac.

Na oficiálnych webových stránkach sa vyzdvihuje ako hlavná téma filmu *Rozkoš* posadnutosť. „Posedlost láskou, posedlost uměním, posedlost originalitou, posedlost napodobováním, posedlost úspěchem, posedlost penězi a posedlost sám sebou“¹. Jitka Rudolfová skutočne vášnivo a zaujato nazerá na lásku, umenie, originalitu, napodobňovanie (a pravdepodobne i na úspech, peniaze a samu seba). Mnoho tém rozohraných na pomerne malom priestore zväzda však k inému prísluviu (ktoré zaznie i priamo vo filme): „Mnoho zajíců myslivcova smrt.“ Jednoducho povedané, aj málo je niekedy viac. Jitka Rudolfová to bez pochyb zamýšľala dobre, ak plánovala vyrozprávať príbeh dospelej, no nerozvinutej lásky v umeleckom kontexte. Vízia mnohých tém však režiséрку dohnala na tenký ľad. Plytký dejový rámec filmu dopĺňajú často samoúčelné a nedotiahnuté narážky a odkazy na súčasné umenie v širokom spektre jeho vyjadrovacích prostriedkov. Rudolfová sa snaží o prezentáciu originality umenia, a zároveň ho i uštipačne kritizuje. Experimentálne hudobné vystúpenie Mileninho kamaráta Hynka, doplnené šialeným tancom náhodného poslucháča, či exces mladého reportéra počas rozhovoru s režisérkou asi najpresnejšie vystihuje prehnanú snahu o zachytenie komplexnosti umeleckej scény. Najprísnejšej kritike je podrobená jedna z vedľajších postáv, ktorej prítomnosť v príbehu je absolútne zbytočná. Každý v Milenom okolí je umením zasiahnutý a ovplyvnený profesijne (simultánny preklad filmu) či voľnočasovo (dokumentárne zábery z cesty zachytené na mobil). Filozoficko-hlbavý rámec do príbehu vnášajú časté parafrázy myšlienok Jeana Baudrillarda. Silné slová francúzskeho postmodernistu sa v nevhodnom koncepte strácajú a rozpúšťajú ako kocky ľadu. Efektne pekným, no opäť nedotiahnutým prvkom je pohyblivá reklamná plocha (nová forma vyjadrovacieho prostriedku) umiestnená naproti Mileninmu bytu, ako i monotónny chovateľský program v televízii, pri ktorom hrdinka zaháňa svoje depresívne stavy. Načrtnuté a nedopovedané, to je jeden z najväčších kameňov úrazu snímky *Rozkoš*. Nejasnosť a zbytočnosť nezachráni ani polopatistický záver. Snímka *Rozkoš* je pretkaná odkazmi na lásku, v ktorých láska absentuje počínajúc me-nom hlavnej hrdinky (v eufemickej/familiárnej podobe napovedajúcim o životnej role, v akej by rada vnímala samu seba), cez z kontextu vytrhnuté prednášky o ľudskej sexualite, až po záhadné vzťahové odbočky (Hynek a jeho tehotná priateľka, Vladimírova druhá známosť, Milena a mladík z konkurzu). Rudolfová podobne ako v *Zoufalcoch* ide s kožou na trh, keď cez postavy prezentuje samu seba. Posadnutosť dokonalosťou možno sledovať v kompozícii obrazov. Lokality, v ktorých sa postavy pohybujú, pôsobia možno obrazovo pekne, ale nesúrodo a neosobne. Kľúč k pochopeniu snímky *Rozkoš* sa ukrýva priamo v príbehu, v odkazoch a komentároch samotných postáv. Celkový dojem z filmu možno dešifrovať i cez Mileninu odpoveď na otázku, ako sa jej páči Hynková mapping projekcia: „Je to zaujímavý. ... Já nevím, jestli se mi to líbí nebo nelíbí. ... A co mám tedy říct, když nevím co cítím, když se na to dívám. Takhle když se na to dívám, tak se mi to líbí, ale zároveň se těším, až to skončí.“

ZUZANA ŠTEFUNKOVÁ

1 www.ceskatelevize.cz/porady/10435066399-rozkos/21251212034/7145-o-filmu/

TO SEE OR NOT TO SEE

ČSSR 1984

Fair Play

r. Andrea Sedláčková, ČR, SR, Nemecko, 2014

Fotografia z nakrúcania filmu *Fair Play*, foto: Martin Špelda, zdroj: Negativ

Fair Play je ďalší z nemnohých filmov reflektujúcich svet pod umelo proklamatívnym obrazom Československa spred roku 1989. *Pouta, Občanský průkaz, Don't Stop, Muzika, Ešteinák...* takýchto filmov nikdy nie je dosť, z rôznych dôvodov, ktoré sú zrejmé. Pochopiteľne, ich umelecké kvality dramaticky kolíšu, tak ako koniec koncov pri akýchkoľvek dielach zaoberajúcich sa ktorýmkoľvek obdobím. V prípade *Fair Play* ide o jedno z tých slabších, menej vydarených zobrazení desivého sveta, v ktorom sa ľudia potácali bahnom osemdesiatych rokov. V období takzvaného reálneho socializmu. Ale rozhodne nejde o zlý film, ktorý by si zaslúžil nezaujem a zabudnutie.

Osemnásťročná Anna žije s matkou, bývalou špičkovou tenistkou, ktorá kvôli svojim aktivitám v auguste 1968 pracuje ako upratovačka a občas niečo tajne prepíše pre disent. Otec je v emigrácii. Nehľadiac na takúto politickú rodinnú anamnézu Anna trénuje beh v Stredisku vrcholového športu a pripravuje sa na olympiádu v Los Angeles. Príprava je to skutočne drsná (závažia, plynové masky, záťažové behy vo vode a v horách...), ale to by ešte šlo, Annu beh baví. Problémom je anabolický doping, ktorý sa v tých časoch v socialistických krajinách považoval za normu a mal za úlohu pomôcť športovcom v boji proti športovcom kapitalistickým, pochopiteľne nehľadiac na fyzický osud športovca samotného. Anna sa začne búriť. Rovnako i jej matka považuje takýto „šport“ za svinstvo, ale zároveň ide o jediná možnosť, ako by Annu mohla dostať von za železnú oponu. Morálno-etický problém matky je hlavným dramatickým motívom. A zároveň (na viacerých dejových úrovniach) rozohrávajú v Anninom príbehu svoje hry dôstojníci ŠTB. Plány však nevyjdú ani im, ani Anne a ani jej matke. Anna presne ako v prvom tak aj v poslednom zábere filmu beží len tak pre radosť a my vieme, že do LA nešla nielen ona, ale ani žiaden iný športovec z komunizmus budujúcich krajín, okrem Rumunska, aby som bol presný. Pretože olympiádu v LA v roku 1984 krajiny pod sovietskym vplyvom nakoniec „bojkotovali“.

Táto pozoruhodná a v mnohom presná historka z časov „normalizácie“ je však zobrazená príliš schematicky. Kompozície sú nudné, nie sú tu takmer žiadne inovácie v stratégií obrazu, film je príliš konvenčný. Občas až zamrazí banálnosťou riešenia, ako napríklad pri srdcervúcej scéne rozhovoru matky, či dať Anne bez jej vedomia doping alebo nie. A nielen pri tejto scéne. Zjavne nadaní tvorcovia akoby mali zviazané ruky akousi televíznou poetikou a neboli schopní vyhnúť sa tézovitým stereotypom. Veľkosť záberov sa mení minimálne, strih je štandardný, bojzhlivo nenápadný. Sekvenčne chronologické, ozvláštnenia žiadne. Hudba príšerná a výlučne

ilustratívna. Je jasné, že autori sa vyhýbali experimentovaniu – fikčný svet *Fair Play* vytvorený na základe presných mentálnych konštruktov čerpajúcich z nedávnej histórie má veľmi jasné referenčné pozadie, a preto je realistické zobrazenie na mieste, zvlášť v oblasti rekvizít, kostýmov atď., čo sa aj stalo. To sa stalo koniec koncov aj vo skvelých zahraničných filmoch mapujúcich podobné obdobie, ako napríklad *4 mesiace, 3 týždne a 2 dni Christiana Mungiu*. Aj tie sú „realistické“. Ale *Fair Play* sa formálne až príliš prispôbilo prvoplánovosti dnešného mainstreamu v mene čo najväčšej zrozumiteľnosti a autentický realizmus mizne. Takže „vďaka“ formálnej konvenčnosti a zjednodušeniu výrazovej roviny aj významová rovina príbehu občas stráca autenticitu a prebleskuje dramaturgicko-scenáristická konštrukčná schéma.

Téza o tom, že charakter človeka je jeho osudom sa však dá určite akceptovať – v závere príbehu sa Anna spolu s matkou stávajú skoro až antickými hrdinkami. A nejde o klišé. Kvôli prevažne výborným hereckým výkonom im bežný divák nepochybné aj uverí a katarzný moment sa udeje.

V diktatúrach sa dianie vymýka vplyvu náhody a slobodnej vôle. Aj keď je zmysel zhľuku kultúrnych a spoločenských konvencií, ktoré nejakému javu udelili ľudia, vždy nestabilný, diktatúry typu ČSSR sa zameriavali vždy na proklamatívne jednoznačný výklad. Zmyslom olympiády bolo zvíťaziť nad športovcami z nepriateľského „tábora“. A zmysel odmietnutia vražedného dopingu interpretovali funkcionári jednoznačne ako „zradu vlasti“. Zmysel pomoci kamarátovi, ktorý podpísal Chartu, zase interpretovali podľa smutne známeho paragrafu o podvracaní republiky. Obe ženské hrdinky filmu jednostrannosť tohto typu odmietajú a dávajú najavo, že aj za normalizácie mal človek možnosť voľby. I keď sa za to platila obrovská cena. To je pravdepodobne intencionálny zmysel výpovede deja tohto filmu. Ale zároveň treba povedať, voľne parafrázujúc Christiana Metza, že o deji sa najviac dozvieme nie analýzou deja, ale analýzou jeho formy. A forma je tu v mnohom banálna.

Nehľadiac na to *Fair Play* prispieva k spoločenskej pamäti. Je čiastočkou informačnej mozaiky psychologického obrazu toho, čo sa tu kedysi dialo. A aj keď sú spomienky asi naozaj len také klebety mozgu, vďaka Bohu za ne. Pretože zabúdať by sme nemali. Niekedy môže byť zabúdanie strašne nebezpečné. Stále sme iba bábky. A pamäť nám umožní vidieť aspoň tie povrázky, ktoré nás viedli v minulosti.

MARTIN CIEL

ČESKÉ CENTRUM BRATISLAVA - ZÁLEŽÍ NÁM NA KVALITE

Poslaním Českých centier vo svete je rozvoj dialógu so zahraničnou verejnosťou a podpora aktívnej prezentácie Českej republiky vo všetkých oblastiach kultúry, vedy a školstva, obchodu a cestovného ruchu. Popredné postavenie v našej misii na Slovensku má hlavne kultúra. Už aj preto, že česká a slovenská kultúra majú k sebe blízko. Spoločná minulosť v jednom štáte je ešte vždy mimoriadne čerstvá. Naším cieľom je, aby táto blízkosť nezvetrala.

Rok 2014 je v Čechách rokom českej hudby, preto aj náš tohtoročný program a podpora sa budú uberať hlavne týmto smerom. Chystáme formát na prezentáciu progresívnej hudobnej elektronickej scény spolu s Goetheho inštitútom a s A4 – priestorom pre súčasnú kultúru, ale napríklad aj koncerty vážnej hudby k výročiam hudobných veľikánov, Leoša Janáčka, Bohuslav Martinů a Antonína Dvořáka. To neznamená, že by sme si nevšimli aj ďalšie odbory. Záleží nám na literatúre aj čítaní. Už tradične pripravujeme v máji obľúbenú Noc literatúry, počas ktorej slovenskí herci a osobnosti čítajú slovenské preklady súčasných

európskych autorov na netradičných miestach. Sme radi, že sa k nám pripája stále viac slovenských miest – Bratislava, Košice, Žilina, Trnava, Trenčín, Dolný Kubín alebo Senec. Určite sa vidíme na Pohode aj na Bratislava Design Week-u, kde bude intenzívne zastúpenie českej scény. Zaujíma nás divadlo a film. Podporujeme účasť popredných českých divadelných súborov na tunajších festivaloch aj premiéry českých filmov v slovenských kinách. Radi spolupracujeme s kultúrnym centrom Stanica Žilina-Záriečie, napríklad aj na festivale Memory Control , alebo s Košicami, kde nás tento rok čaká hneď niekoľko profilových výstav súčasného českého umenia v novej Kunsthale. Veľmi sa tešíme aj na Fest Anču, ktorý prinesie zaujímavých českých hostí zo sveta animovaného filmu. Rozvoj dialógu teda intenzívne pokračuje... Veríme, že aj tento rok nebude nudný, ale obojsmerný, intenzívny, podnetný a plný ozajstných kultúrnych zážitkov... Nashledanou, dovidenia na akciách Českého centra.

PR

Výchova k filmové vzdělanosti včera a dnes

Filmová vzdělanost a kultura pro každého



Seminář o výchově filmového diváka v Československom filmovém ústavu v 80. letech. zdroj: NFA

Nelze zavírat oči nad tím, že kinematografie od svého vzniku až dodnes determinuje vkus, mluvu, styl i myšlení celých generací. Přiznat jí proto ve vzdělávacím prostoru rovnocenné místo, jako mají literatura, divadlo, výtvarné umění či hudba je logickým východiskem. Tento proces je však v evropském kontextu různorodý a specifický, v českém prostředí se pak jeho dovršení a naplnění dlouhodobě nedaří. Zatím každý režim postavil fece filmové vzdělanosti potměšile hráze.

Kinematografie není utvářena pouze každoroční produkcí celovečerních filmů a na ní navázaných procesů filmového průmyslu, jak by se mohlo zdát nezavěšeným. **Filmová kultura** je veličinou, která determinuje úlohu kinematografie a způsob jejího vnímání veřejností. Filmovou kulturu utváří politikum filmových festivalů, dostupnost filmových publikací na knižním trhu, existence kvalitního filmového periodika, kvalita výuky a možnosti uplatnění studentů filmových fakult, dramaturgie kin, profily malých a středních distribučních společností, standard výročních filmových cen, existence národního filmového ústavu, filmová legislativa, erudovaný filmový divák etc.

Z nedostatků v řadě oblastí tohoto nesystematického výčtu je patrné, že úroveň filmové kulturnosti je u nás poměrně nízká. Jelikož se dá naše západní civilizace charakterizovat jako „vzdělanostní společnost“, společnost založená na vzrůstající míře všeobecné vzdělanosti, je z tohoto pohledu péče o šíření a zdokonalování filmové-výchovných procesů klíčovou oblastí pro péči o filmovou kulturu a kinematografii vůbec.

V roce 2011 vyhlásila Evropská komise tender na vypracování expertní studie, která by mapovala míru filmové vzdělanosti napříč populací v členských státech Evropské unie. Studie má posloužit jako faktografický základ pro nástupnický grantový projekt Creative Europe, v rámci kterého se EU zavazuje podporovat právě rozvoj filmové vzdělanosti, respektive prohlubovat práci s divákem na mnoha úrovních. Ve výběrovém řízení uspěla Velká Británie v čele s British Film Institute, jež vytvořila odborné konsorcium napříč členskými státy EU. Respondenty za Českou republiku byli Pavel Bednařík a Petr Pláteník. Studie nese název „Screening Literacy“.

Pojem **filmové vzdělanosti** je v textu specifikován jako „úroveň porozumění filmu, schopnost být uvědomělý při výběru filmu, kompetence kriticky se dívat na film a analyzovat jeho obsah, obraz a technické aspekty a schopnost manipulovat s filmovým jazykem a technickými prostředky pro vlastní kreativní vyjádření“. Filmové vzdělanosti je přitom možné postupně docílit v několika autonomních kategoriích: „**Ve škole**“ – jako součást učebních osnov, „**Po škole**“ – prostřednictvím volnočasových aktivit zprostředkovaných školou, a „**Mimo školu**“ – formou kurzů a workshopů, které nejsou navázány na vzdělávací systém.

Takové dělení může působit banálně, ale uvažujeme-li o koncepčních řešeních, která by umožnila všeobecnou míru gramotnosti ve filmovém umění, musíme k problematice přistupovat s optikou vzdělávacího systému. Má-li tedy být Evropa v budoucnu plná filmové-gramotných jedinců, musí každá strategie počítat

s generačním zásahem. Samozřejmě se tím nevylučuje šíření filmové vzdělanosti směrem k jiným vrstvám populace. Jistá míra filmové vzdělanosti by měla ovlivnit rozhled každého mladého člověka, i toho, který se nebude ve filmu angažovat na profesionální úrovni.

Československá tradice filmové osvěty

Je paradoxní, že se přes velkou míru kinofikace i síly Státního filmu a vlivu Československého filmového ústavu (ČSFÚ) nestal film v Československu součástí základního vzdělání, jako tomu bylo ve Velké Británii, NSR, Rakousku, Maďarsku, Skandinávii či Sovětském svazu. Po více než sedmdesáti letech periodicky se opakujících vzdělávacích snah tedy stojíme prakticky na samém počátku obrodného procesu.¹

Poprvé se na školách v ČSR prosadily snahy o filmovou výchovu výnosem Ministerstva školství a národní osvěty ve 30. letech, kdy filmy studentům přiblížily inovace projekčních technologií, jež umožňovaly i projekce ve školách jako takových.

Sít školních projekcí se dále propracovávala i po válce a dále se rozvíjela až do 70. – 80. let. V normalizačním období však docházelo spíše k intelektuální stagnaci v dramaturgii projekcí. Studentům byly předkládány zejména odpočinkové a politicky korektní filmy.

Inspirující je společná iniciativa ČSFÚ a Výzkumného ústavu pedagogického v Praze z 60. let. Do jisté míry se tehdejší situace příliš nelišila od té dnešní a přitom byly podniknuty funkční kroky. Přesto vývoj celé problematiky zásadním způsobem nezvratily. Na počátku 60. let byla práce s filmem (formou rozhovorů v hodinách literatury a dějepisu atp.) byt v minimální podobě, začleněna do vzdělávacích osnov základních škol. Tímto momentem se datují první pokusy o koncepční integraci filmové výchovy do učebních osnov. Kroky, které následovaly, nastiňují ideální vývoj.

ČSFÚ vytvořil specializované oddělení výchovy filmem, které zmapovalo formou studií rozšíření „filmové výchovy“ na československých školách. Do poloviny 60. let se totiž tento proces začal skutečně rozvíjet z iniciativy jednotlivých učitelů. V cestě dalšímu rozvoji stála především nekompetence samotných učitelů pro výuku filmu. Do projektu se tedy vložil Výzkumný ústav pedagogický (stejně jako v roce 2010, kdy právě on integroval filmovou výchovu do Rámcového vzdělávacího programu). Ruku v ruce s vypracováním podrobné výukové koncepce docházelo od roku 1966 ke školení studentů pedagogických fakult přímo vědeckými pracovníky ČSFÚ. Tento postup sliboval překonání hlavního úskalí, totiž nedostatečnou orientaci pedagogů v oblasti filmu. Po krátké době však byla přednášková turné přerušena.

V roce 1969 byly publikovány definitivní výsledky koncepce pro zapracování filmové výchovy do osnov základních a středních škol. Koncepce nebyla nikdy uvedena v život i přesto, že byla velice precizně strukturovaná, navrhovaná v ní byl konkrétní obsah učiva, vybrané projekce na každou hodinu, provázanost s dětskými filmovými kluby atp. Nepřijetí koncepce rozhodlo o tom, že filmová výchova

dodnes není považována za stejně samozřejmou, jako jsou výchovy výtvarná a hudební.

Nastupující normalizační garnitura nemusela na počátku 70. let stát o rozvoj kritického myšlení mladých lidí v kontextu audiovizuální kultury a zejména její percepcce. Kinematografie neměla otevírat nové obzory. Jejím posláním byla manipulace a opiový smír většiny. Aktivní výuka ustoupila stádním školním projekcím, které byly vybírány s ohledem na politickou korektnost. Kinaři dostali díky dopoledním školním projekcím tabulkovým kvótám návštěvnosti politických filmů. Učitelé i děti považovali projekce za „útek z výuky“.

Sametové snahy o koncepční přístup

Pro Českou republiku je typické, že se v oblasti filmové výchovy mladých lidí a širší populace dlouhodobě angažuje několik roztržitých soukromých iniciativ (často vedených jedinou silnou osobností). Absentuje jejich vzájemná koordinace a snaha o spolupráci na národní úrovni. Naše země nemá národní strategii, která by formulovala koncepční přístup k této oblasti. To samé platí pro výuku filmu na školách i mimo ně.

Mezi lety 2006 a 2010 se odvíjel proces, který by, kdyby byl naplněn, nabízel nástroje pro kvalitní začlenění výuky filmu do školních osnov. S odstupem několika let můžeme tento vývoj zhodnotit s přihlédnutím ke konkrétním výsledkům. Nejprve jak se proces odehrál optimisticky. Mezi lety 2007 – 2009 probíhala na webových stránkách Metodického portálu rozsáhlá odborná diskuze o podobě výuky filmu na středních školách. Výsledkem bylo vypracování dvou stanovisek, která byla předložena k odbornému posouzení třem relevantním osobnostem. Jedno z nich zvítězilo a filmová výchova se objevila v osnovách škol jako volitelný předmět. Na Metodickém portálu stálo: „*První krok je učiněn, nyní bude záležet na tom, jak a v jaké kvalitě bude na školách realizována.*“ Společně s tím vznikla expertní skupina při Ministerstvu kultury a Ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy, která měla navrhnout okruh koncepčních řešení. To byl rok 2010. V průběhu stejného roku přichází Jiří Králík s iniciativou Kánon filmu, která by měla ve svém poslání zpřístupňovat vybrané „žebříčkové filmy“ masám studentů našich škol. Dopad měl být skutečně celorepublikový po vzoru Polska či Francie.

S odstupem pouhých tří let se nicméně dá hovořit spíše o zklamání. O koncepci začlenění filmové výchovy do Rámcového vzdělávacího programu usilovala dvě uskupení sdružená kolem pana profesora Adlera a tehdejšího pedagoga Katedry filmových a divadelních studií v Olomouci Petra Bilíka.

Adler svou koncepci garantoval z části svou působností na Filmové a televizní fakultě AMU (FAMU). V jeho týmu figurovali i další pedagogové pražské filmové fakulty. Bilík se pak opíral zejména o fakt, že v té době byl řešitelem jednoho z největších evropských výzkumných grantů v ČR. Projekt prováděl školení středoškolských pedagogů v rámci posílení jejich kompetencí pro výuku filmu a divadla. Zvítězila však Adlerova koncepce,

takže kontinuita olomouckého snažení byla přerušena. Logické vyústění tamního výzkumu evropské úrovně se nedostavilo. Adler pak reálné naplnění své koncepce nesměřoval na půdu FAMU, ale k soukromé iniciativě Impuls Hradec Králové vedené Jarmilou Šlaisovou. V průběhu roku 2011 se přirozenou cestou neoficiálně rozpuští odborná poradní skupina při MK a MŠMT. Důvodem je prý komunikační propast mezi ministerstvy. Členové skupiny vyhodnocují, že není možné za takové situace uskutečňovat efektivní kroky.

Kánon filmu Jiřího Králíka se v průběhu let 2010 – 2011 setkává s poměrně silnou vlnou kritiky. Králík přichází s celonárodním vzdělávacím projektem, přičemž hlavním partnerem při tvorbě Kánonu je popularizační portál csfd.cz (Česko-Slovenská filmová data-báze). O relevanci hodnotových kritérií jeho přispěvatelů se není třeba dále rozepisovat. Přesto je třeba zmínit, že soukromá iniciativa této osobnosti, která navrhovala aplikovat pozitivní příklady z Polska na naše prostředí, získala dotaci Odboru médií a audiovize MK. Dostáváme se tak k jádru problému. Zachovávat přirozenou různorodost a bohatost je žádoucí. Měly by však být normy na poli filmové výchovy skutečně vytvářeny v soukromé až podnikatelské sféře? Polský předbraz byl, na rozdíl od tuzemského rozvíjení v rámci široké „Koalice pro filmovou edukaci“, která sdružuje veřejný sektor, soukromý sektor, odborná pracoviště a akademickou půdu.

Bod zlomu?

V současné době došlo mimoděk k několika důležitým systémovým proměnám, které mohou do budoucna situaci v oblasti filmové výchovy a osvěty proměnit a umožnit přirozenější postup při zavádění jakýchkoliv koncepčních opatření. Posun ve vnímání filmové vzdělanosti na úrovni Evropské unie jsme zmínili.

Druhým pilířem se pak stává transformace Státního fondu kinematografie (SFK), který se osamostatnil na MK. Tento proces zrál takřka přes dvacet let od dob „prozatimního“ zákona o Státním fondu na podporu a rozvoj české kinematografie z roku 1992. Nový audiovizuální zákon vymezil jasné zdroje dlouhodobě udržitelného financování po vzoru jiných evropských zemí. A co více, rozšířil okruhy podpory na oblast filmové výchovy (laické veřejnosti) a vzdělávání (profesionálů). Jednou z priorit těchto okruhů, tak jak je popisuje dlouhodobá koncepce, je snaha o vypracování studie mapující filmové-výchovné aktivity u nás. Dalším důležitým momentem je vůle ustanovit národního koordinátora pro tuto oblast. Takový garant by mohl mít v budoucnu vliv na formulaci národní strategie, mohl by sdílet potřebné informace, metodické materiály, podílet se na školení pedagogů, pomáhat dílčími iniciativám v jejich rozvoji. Otevírá se před námi cesta, která umožňuje ekonomicky udržitelné řešení. Takové zajištění nebylo doposud v polistopadové éře myslitelné. Transformace SFK má samozřejmě daleko širší dopady. Pro účel tohoto textu je však důležitý hlavně tento aspekt.

Národní filmový archiv (NFA) překonal rozpad Státního filmu a ČSFÚ nikoliv zázkramem,

Film medzi

Začiatok sedemdesiatych rokov minulého storočia bol v dejinách západoeurópskej kinematografie zvláštnym medziobdobím: nové vlny sa preválili a v istom zmysle po sebe zanechali spúšť. Nič nebolo také ako predtým, filmy vyzerali celkom inak a prakticky celá nasledujúca dekáda na starom kontinente sa niesla v znamení roztrieštenosti, fragmentácie, solitérstva.

Paradoxne mnohí proponenti nových vln boli stále aktívni, hoci nanajvýš odlišným spôsobom. Vo Francúzsku sa Godard po sérii žánrových experimentov a esejí o žánroch z rokov 1960 – 1967 (od *Na konci s dychom* po *2 alebo 3 veci, ktoré o nej viem*) obrátil k politike, Truffaut nakrúcal na striedačku pokračovania osudov Antoina Doinela, protagonistu jeho dlhometrážneho debutu *Nikto ma nemá rád*, a rôzne žánrové cvičenia (*Nevesta bola v čiernom*, *Siréna od Mississippi*) či literárne adaptácie (*Fahrenheit 451*, *Dve Angličanky a kontinent*), Rivette si vzal na paškál čas (viac než dvanásťhodinové *Out 1*, viac než trojhodinové *Céline a Julie sa išli člnkovať*), Rohmer sa stále venoval svojim témam buržoázných mravov – milostných a iných – (*Moja noc s Maud*), rovnako Chabrol ostal verný svojim kriminálnym látkam (*Neverná žena*, *Mäsiar*). V Československu nebolo viac možné nakrúcať také filmy, ako počas relatívne krátkeho obdobia prvej polovice šesťdesiatych rokov, a tak sa filmári buď rozhodli emigrovať (Forman), alebo zápoliť s režimom o každý štvorcový centimeter slobody (Chytilová). Taliansko prešlo svojším vývojom: v ňom sa svojho druhu „nová vlna“ prejavila najskôr – jej prvé výboje možno sledovať už na konci druhej svetovej vojny a vrchol zažívala tesne po jej skončení. Tamojší neorealizmus (zastúpený napr. raným Viscontim, Fellinim a Passolinim, ale predovšetkým Rosselinim a De Sicom) už koncom päťdesiatych rokov nebol natoľko koncentrovaný, aby sa dalo o ňom hovoriť ako o jednotnom prúde či hnutí, jeho predstavitelia sa rozbehli každý svojou cestou (a každý iným smerom ako tí druhí). O desať rokov neskôr boli Fellini, Visconti, Rossellini či Passolini stále slávne a dôležité mená talianskej kinematografie (z ne-neorealistickej vôd treba spomenúť Antonioniho, ktorý však od 1966 nakrúcal v zahraničí slávne anglofónne filmy – *Zväčšenina*, *Povolanie: reportér a Zabriskie Point*). Do tejto situácie prišiel Bertolucci so svojím *Konformistom*, nakrúteným podľa románu Alberta Moraviu.¹ Film rozpráva o Marcellovi (Jean-Louis Trintignant), fašistovi, ktorý má zavraždiť svojho bývalého profesora. Marcellovi ide o jediné, ako sám povie – byť normálny. Byť normálny v chorej spoločnosti však vedie k istej forme zvrátenosti, ktorá si vyžiada ľudské životy. Marcello by zrejme sám od seba nemal dôvod ani vôľu zavraždiť profesora a jeho krásnu ženu Annu (Dominique Sanda), no keďže to od neho vyžadujú, podriadi sa.

Konformista pôsobí na diváka zvláštnym napätím medzi erotikou a politikou, akoby neboli celkom oddeliteľné jedna od druhej. Marcello je síce ženatý, no úvahy o jeho potlačovanej homosexualite vari nie sú celkom neopodstatnené. Keby sa však prejavila, zrejme by sa nepovažovala za „normálnu“, a tak Marcello vykonáva svoju rolu manžela a neskôr aj otca (a kresťana). Otvorenejšiu formu homosexuality sledujeme v tanečnej scéne, kde spolu tancujú Marcellova žena Giulia (Stefania Sandrelli) a Anna. Stále tu ide o hru náznakov, no predsa len sa tu celkom výrazne derie na povrch akési latentné erotické napätie.²

Pokiaľ sme hovorili o vplyve Godarda, nemožno nespomenúť farby – a to najmä modrú, červenú a bielu.³ Bertolucci farby používa rozporuplne: na jednej strane sú veľmi výrazné až kriklavé, na druhej strane sú stále realisticky motivované (červená – neón v prvej scéne filmu, modré tóny – sychravé počasie). Biela farba sa sprítomňuje v často prítomnom rozptýlenom svetle, ktoré akoby zaobalovalo postavy do akejsi hmly, rozostrovalo ich kontúry, robilo ich nejednoznačnejšími, než by sa mohli zdať. Práca s farbami, sviatením a rámovaním/pohybmi kamery⁴ sú tu na hony vzdialené jednak od neorealizmu, jednak od skorých filmov Passoliniho, Felliniho, Viscontiho či Antonioniho.⁵

Bertolucci sa *Konformistom* zapísal ako pozoruhodný štylista s citom pre rytmus farieb, nálad a rozprávania. Vo viacerých ohľadoch stojí jeho film na pomedzí: neprináleží ani moderne, ani postmoderne, ani neorealizmu, je to zvrchované dielo, ktoré do dnešných dní nestratilo zo svojej pôsobivosti.

MM

- Rovnakého autora adaptoval Godard v *Pohrdaní*. Spojitostí medzi Bertolucciho filmom a Godardovým by sa dalo nájsť nepochybne viacero, Bertolucci sa už skôr otvorene hlásil ku Godardovmu vplyvu. Na druhej strane, v *Konformistovi* sa Bertoluccim podarilo nájsť svojský výraz, vonkoncom o ňom nemožno uvažovať ako o Godardovom imitátorovi.
- Čitateľ si možno spomenie na inú scénu tanca dvoch žien, ktorú pozorovali ich partneri: tanec Mimi (Emmanuelle Seigner) a Fiony (Kristin Scott Thomas) v Polaňského *Horkom mesiaci*. Ide vari o aktualizáciu scény z Bertolucciho filmu, hoci zasadenú do iného kontextu – a vyviazanú z politických väzieb. Mimi a Fiona sa počas tanca objímajú a bozkávajú, nemusia potláčať svoje bisexuálne sklony.
- U Godarda (úvod *Pohrdania* či *Bláznivého Petrička*) táto trojica farieb samozrejme konotuje francúzsku národnú trikolóru; tento rozmer je u Bertolucciho potlačený. Tieto farby využíva vo svojich geometrických kompozíciách aj maliar Piet Mondrian, a neskôr ich zaujímavo použil napríklad Carax v *Zlej krvi*.
- Kameramanom filmu bol Vittorio Storaro, okrem ďalších Bertolucciho filmov pracoval aj na Coppolovej *Apokalypse*.
- Všetci menovaní pritom už v danom čase mali, samozrejme, skúsenosť s farebným filmom.

ale díky statečnosti a nadšení několika svých pracovníků. Vladimír Opěla umožnil, aby ze široce zaměřené instituce přežila alespoň ta její část, která se zabývala péčí o filmové dědictví. V roce 2011 byl za skandálních okolností předčasně odvolán ze svého úřadu tehdejším ministrem kultury Besserem. Od toho momentu počala nová epocha celé instituce. NFA se dnes postupně integruje zpět do pozic Filmového ústavu, protože výrazně rozšiřuje své aktivity za oblast péče o filmové dědictví a badatelskou činnost. Michal Bregant, jako nový ředitel NFA, otevřel celou instituci takřikajíc do světa. Ta se díky tomu dnes postupně stává nejvýraznější veřejnoprávní institucí podporující filmovou kulturu v České republice. Dostáváme se tím na počátek tohoto textu, protože po vzoru 60. let se do její organizační struktury zapracovává prostor pro aktivní práci na rozvoji filmové výchovy u nás. Opěla vybudoval pevné základy, na kterých lze nyní stavět.

Program otevřeného filmového vzdělávání

Pojďme si shrnout to zásadní, abychom se v závěrečné části textu dobře zorientovali. Pro filmovou osvětu v České republice má primární důležitost **vypracování studie**, která bude mapovat situaci v oblasti filmově-výchovných aktivit. Zásadní je také snaha o **národní koordinaci rozvoje** v této oblasti prostřednictvím volně kooperující koalice, která **bude propojovat státní i soukromý a občanský sektor**. Důležitou výzvou je také **sběr a zpřístupňování relevantních informací a učebních materiálů** prostřednictvím volně přístupného **online portálu**. Nic z toho nebude možné bez **systémové podpory**, která bude **garantovat kontinuální rozvoj** potenciální filmově-výchovné koalice. Bez kontinuity budeme sledovat jen marný rej snaživců a prospěchářů.

Ekonomickým garantem (producentem) této kontinuity bude **Státní fond kinematografie**. Institucí, která by mohla zastat roli výkonného producenta a stát se erudovaným a povolaným koordinátorem, je v současné době pouze **Národní filmový archiv**. Takovou příležitost jsme tu neměli několik desítek let. Úloha NFA přitom nemůže spočívat v „obsazení trhu“, ale naopak v podpoře drobných a dílčích iniciativ, mediací mezi provozovateli kin, školami a distributory, ve sběru a tvorbě učebních pomůcek a v neposlední řadě také v produkci vlastních filmově-výchovných aktivit. To je však třeba činit krok za krokem.

Program otevřeného filmového vzdělávání je právě takovým pilotním projektem, ve kterém se Národní filmový archiv pokouší nalézt cestu pro budoucí vývoj. Funguje od roku 2013 na bázi společné platformy NFA, FAMU a obecně prospěšné společnosti Free Cinema Pofiv. Dalšími volně přidruženými partnery (nikoliv výhradními) jsou distribuční společnost Artcam a MFF Ostrava Kamera oko.

V průběhu roku 2014 chce projekt dosáhnout pokrytí vlastních filmově-výchovných programů pro Prahu. Středobodem se stává kino NFA Ponrepo. Národní filmotéka par excellence. Již nyní zde probíhá

dvousemestrální filmový kurz pro mladé lidi do 26 let. Skládá se ze dvou synergicky propojených částí. Kapitoly z dějin filmu v Ponrepu zpřítomňují studentům výrazné aspekty dějin filmu. Filmové dílny na FAMU provádí studenti všemi fázemi vývoje, výroby a postprodukce krátkých filmů. Na konci kurzu bude stát sedm autorských filmů, které zrealizují sami studenti.

V roce 2014 bude následovat spuštění komplexního systému školních projekcí pro mateřské školy, základní školy, školy střední a gymnázia. Filmy budou obohaceny doprovodnými programy, jakými jsou lektorské úvody, živá hudba jako doprovod němým filmům, návštěva promítací kabiny, diskuze. V závěsu bude následovat formát inspirovaný praxí londýnské filmotéky Projektové dny. Škola bude mít možnost během jednoho intenzivního dne stráveného v Ponrepu a na FAMU, proniknout hlouběji do daného tématu. Forma výuky bude rovnoměrně rozdělena mezi projekce ukázek, přednáškové výstupy, praktické ilustrace a dílny. V jednání je nyní možnost přesunutí osvědčených postupů z Ponrepa také do Ostravy.

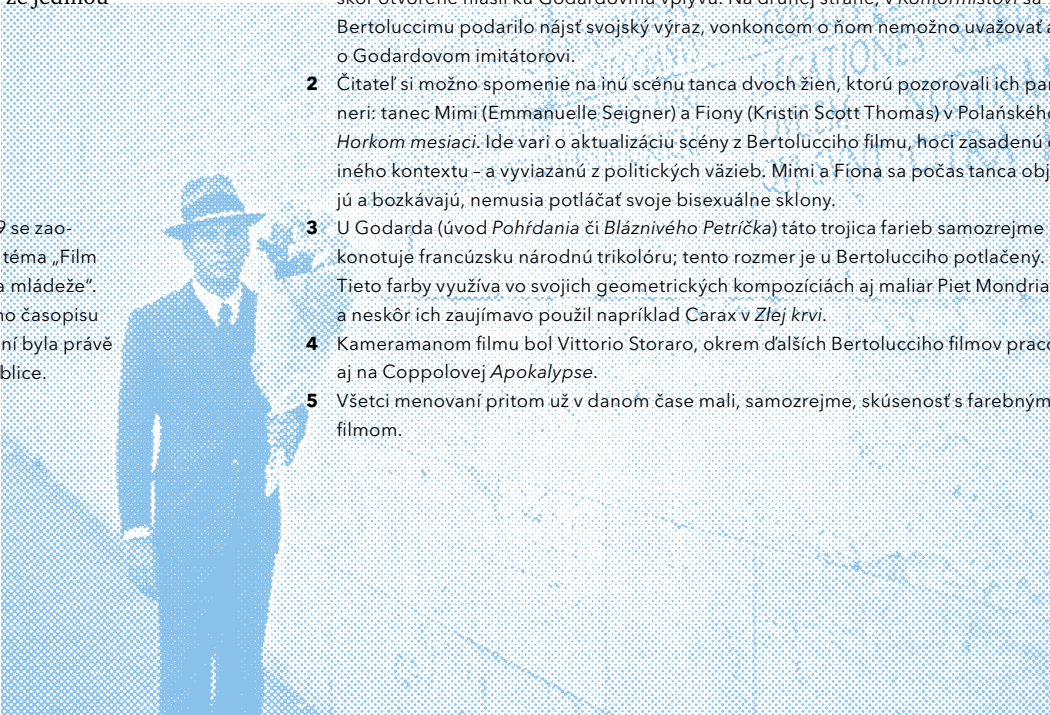
Podaří-li se úspěšně završit tuto fázi, otevře se před námi prostor pro onu koordinaci na národní úrovni. NFA by mohl skutečně výraznou měrou pomoci fluktuaci pozitivních zkušeností a osvědčených postupů z regionů napříč republikou. Mocenské nároky jsou zde bezpředmětné. NFA by měl vystupovat jako pomocník, rádce a mediátor pro iniciativy, které by za jiných okolností měly pouze provinční zásah.

Doufáme, že to vyjde. NFA bude poprvé od sametové revoluce vytvářet takto široký osvětový obsah. Na obzoru jsou pak řešení k pozitivním změnám na národní úrovni. Velice progresivní stránkou Programu otevřeného filmového vzdělávání je fakt, že se jedná o aktivitu iniciovanou tzv. zespoda. Shodou okolností došlo k tomu, že se na FAMU a pražské, brněnské i olomoucké filmové vědě sešla generace mladých cinefilů, kteří se začali systematicky tématem filmové výchovy zabírat. V krátkém sledu zde začali na toto téma vznikat závěrečné práce těchto studentů. Díky otevření organizační struktury NFA pak došlo k tomu, že na rozličné (někdy i vedoucí) posty začala nastupovat řada absolventů právě těchto fakult/kateder. Došlo pak k synergickému efektu, kdy se propojilo nadšenectví těchto mladých lidí s erudicí a dlouholetou odbornou zkušeností zasloužilých zaměstnanců archivu. A tak nezbyvá než konstatovat, že jedinou překážkou si můžeme být sami.

MGA. JIŘÍ FOREJT

koordinátor pro filmovou výchovu v Národním filmovém archivu

- Oborovou realitou před rokem 1989 se zabírá článek Terezy Cz Dvořákové na téma „Film jako předmět výuky a výchovy dětí a mládeže“. Text vyšel v lednovém čísle filmového časopisu *Cinepur* v roce 2007. Tématem vydání byla právě audiovizuální výchova v České republice.



Prehliadka jedného animovaného filmu

alebo „Co je to animace?“

Martin Mazanec (MM) vyštudoval sociológiu a filmovú vedu na FF UP v Olomouci, v dizertačnej práci *Kino. Rekonstrukce filmového prostoru* sa zaoberal mediáciou priestoru kina a kurátorstvom pohyblivého obrazu (FAMU, 2012). Od roku 2007 pôsobí ako programový dramaturg festivalu Prehliadka animovaného filmu PAF v Olomouci, ktorý v mnohých ohľadoch otvára pohľad na animáciu a audiovizuálne umenie ako také. Venuje sa kurátorskej činnosti v oblasti prezentácie pohyblivého obrazu v galerijnom a filmovom systéme. Má na svedomí viacere publikácie – prekladovú monografiu *Peter Kubelka* (2008), katalóg *Objekt animace. Třetí smysl* (2009). V rámci Edícií PAF-u sa editorsky podieľal na zborníku *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba* (2010), pripravil výstavný katalóg *Křehké kino* (2012) a publikácii *Michal Pěchouček – Studio* (2013).

DP: Čo ťa podnietilo začať pracovať na PAF-e a čo ťa motivuje k tejto práci dodnes?

MM: Pokiaľ mám hovoriť za seba, na PAF-u jsem poprvé pripravoval prezentaci o „dějinách“ VJingu v roce 2003. To PAF vedl Petr Bilík a podnět vzešel z jeho semináře, což je pro PAF poměrně důležitý aspekt, tedy spojení s univerzitním prostředím Katedry divadelních, filmových a mediálních studií v Olomouci. Později jsem začal spolupracovat na programu a připravil sekci věnovanou fenoménu „živé animace“, kterou jsme rozvíjeli v rámci různých podtémat mezi lety 2007 až 2012. Tehdy jsme se s PAF-em velmi úzce propojili se současnou světovou audiovizuální a elektronickou scénou. Vedle česko-slovenských projektů vystoupili umělci jako Mark Fell, Tim Hecker, Ryoji Ikeda, Vladislav Delay, kteří doplňovali obsah sekce věnované různým podtématům: *světlo*, *tma*, *barevná hudba*, *polyekran* – víceméně konstantní principy či témata animace v „kontaktu“ se synestézií. V současnosti si klademe čím dál víc otázku „co je to animace?“, čímž prozrazují i letošní hlavní téma a asi i důvod, proč mne pořád baví se podílet na přípravě PAF-u. S tím souvisí i rozvíjení Edic PAF-u, kdy vydáváme odborné i autorské publikace a přesahujeme tak pouhý formát čtyřdenní přehlídky, která je jakýmsi vyvrcholením celoročních aktivit.

KK: Prebieha istá forma spolupráce medzi PAF-om a Katedrou divadelných, filmových a mediálnych štúdií aj mimo rámca festivalu?

MM: Spolupráce s katedrou je poměrně zásadní pro existenci samotného festivalu, veškerý tým festivalu je složen ze studentů či absolventů této katedry. Výjimku tvoří přizvaní kurátoři, kteří s námi spolupracují.

DP: Akým spôsobom vyberáte hostí na festival a v čom je ti blízky prístup vybraných umelcov k ich tvorbe?

Z JINÝCH VIZÍ JE KINEČKO PAF

Jiné vize sú ťažiskovou, od roku 2007 už aj súťažnou sekciou Prehlídky animovaných filmů PAF. Kompletný minulý ročník uvádzame teraz na DVD v prílohe tohto čísla Kinečka. Prečítajte si ako vidia Jiné vize tí najpovolanejší.

„Uplynulo presne deset let od chvíle, kdy byl poprvé použit pojem *jiné vize* v souvislosti s přednáškou filmového tvůrce a vysokoškolského pedagoga Martina Čiháka o animačních postupech amerických experimentálních tvůrců Larryho Jordana a Stana Vanderbeeka v rámci 2. ročníku Přehlídky animovaného filmu PAF 2003. Zařazení přednášky do programu z hlediska přístupu k animaci spíše tradičněji orientované přehlídky bylo tehdy vnímáno jako zajímavé rozšíření animačních kontextů, nepředpokládalo se však, že by výraznější divácká očekávání vzbudily „zajímavé“, nicméně okrajové formy, spadající do jiné kategorie pohyblivého obrazu. Zájem dramaturgů PAF-u o přítomnost těžce zadaditelných děl pracujících s principy animace přesto neutuchal a v příštích letech se pod hlavičkou Jiných vizí pokračovalo prezentacemi Marcuse Bergnera, Davida Možného a společnosti Siggraph až do roku 2007, kdy se pod kuratelou Přátelského filmu (Martin Mazanec a Michal Pěchouček) uskutečnil první ročník soutěžní sekce Jiné vize, soustředící se na hraniční projevy pohyblivého obrazu na území ČR, jen okrajově

zastoupené animátorskými školami. Iniciační vize kurátorů směřovala spíše k poznávání vizuálně a narativně odlišné a výtvarněji orientované tvorby, což v následujících letech potvrdily tendence dalších vybraných kurátorů z řad teoretiků, historiků a umělců – Martina Fišra (2008), Lenky Dolanové (2009), Sylvie Polákové (2010), Pavla Ryšky (2011), Dušana Zahoranského (2012) a v roce 2013 režiséra, člena umělecké skupiny RAFANI a vysokoškolského pedagoga Davida Kořínka.“

ALEXANDER JANČÍK (riaditeľ Prehliadky animovaného filmu PAF)

„Motivací, proč vznikla soutěžní sekce Jiné vize v roce 2007 bylo sledovat důkladněji současnou tvorbu produkovanou v České republice. Záměrně jsme se omežili na hranicemi daný kontext ČR neb jsme měli pocit, že jej nestíháme i tak dostatečně pochopit. Nevydali jsme se cestou mezinárodní soutěže, i když ta by mohla mít větší atraktivitu, ale představovala by naprosto odlišnou koncepci v přípravách PAFu. Důležitá je pro nás skutečnost, že každý rok přivzeme jiného kurátora z řad teoretiků či umělců, ten vybere finální desítku z přihlášených filmů a videí. Sám má přitom možnost dosadit práce, které vznikly v uplynulém období a nebyly přihlášeny. Desítku filmů či videí je instalována v galerijním prostoru a zároveň promítána během klasické situace filmových projekcí. Jiné vize mají podle mne dosud nevyužitý potenciál. Tato sekce by mohla přispět k větší popularizaci českého umění pohyblivého obrazu v zahraničí, mohla by otevřít diskuzi

MM: Umělce oslovujeme na základě programových sekcí, které připravujeme důsledně několik měsíců a v některých případech i let. Součástí procesu jsou řešerše, rozhovory s umělci, teoretiky. V katalogu se snažíme neomezovat se na pouhé anotace, ale předkládat komplexnější vysvětlení programového bloku a zejména obsahu celé sekce. A k výběru samotných hostů, když jsme řešili fenomén barevné hudby, bylo přirozené, že jsme vedle projekcí filmů Hanse Richtera, odkazů na Oskara Fischingera pozvali například Carstena Nicolaie aka Alva Notu. V momentě, když se zabýváme základními elementy filmu bylo zase příjemné přizvat k diskuzi rakouského filmaře Petera Kubelku. Podobně jsme pracovali s Taskeshi Muratou v rámci sekce věnované „kinetice obrazu“, s Constantem Dullaartem v kontextu internetového a postinternetového umění.

DP: Spomenul si, že téma budúceho ročníka festivalu súvisí s otázkou „Co je to animace?“. Neprežradíš nejakých hostí, ktorých prizvete do diskusie?

MM: To necháme zatiaľ pod pokličkou.

KK: Jiné vize – ako charakterizuješ túto súťažnú sekciu a čo spája to diel, ktoré prešli výberom?

MM: Motivací proč vznikla soutěžní sekce Jiné vize v roce 2007 bylo sledovat důkladněji současnou tvorbu produkovanou v České republice. Záměrně jsme se omežili na hranicemi daný kontext ČR neb jsme měli pocit, že jej nestíháme i tak dostatečně pochopit. Nevydali jsme se cestou mezinárodní soutěže, i když ta by mohla mít větší atraktivitu, ale představovala by naprosto odlišnou koncepci v přípravách PAF-u. Důležitá je pro nás skutečnost, že každý rok přivzeme jiného kurátora z řad teoretiků či umělců, ten vybere finální desítku z přihlášených filmů a videí. Sám má přitom možnost dosadit práce, které vznikly v uplynulém období a nebyly přihlášeny. Desítku filmů či videí je instalována v galerijním prostoru a zároveň promítána během klasické situace filmových projekcí. Jiné vize mají podle mne dosud nevyužitý potenciál. Tato sekce by mohla přispět k větší popularizaci českého umění pohyblivého obrazu v zahraničí, mohla by otevřít diskuzi o budoucnosti těchto „obrazů“ ve sbírkových fondech ad., snad se něco povede letos více rozvinout.

DP: Ako vnímaš súčasné české audiovizuálne umenie v kontexte zahraničia? Kde najvýraznejšie rezonuje?

MM: Jde o poměrně složitou otázku a nejde na ni jednoduše odpovědět. Pokud bych se omezil na obeznámenost se současnou tvorbou filmů a videí, tak v obecnější rovině končí povědomí zahraničního publika u klasické české avantgardy, poté samozřejmě několik kinematografických počinů, ale naprosto postrádáme instituci, která by se starala o díla současnosti (a taky je i archivovala). V případě vizuálních umělců jde zase jen o jednotlivce.

KK: Zaregistroval PAF za desať rokov svojho pôsobenia nejakú badateľnú zmenu na tejto scéne, ku ktorej svojou existenciou prispel (k tej zmene)?

MM: Osobně mám pocit, že klopýtáme vždy dva kroky za novými trendy. Z mého pohledu jsme něco jako echo, nenárokuje si sledovat novotvary ... ale nebráníme se jim. Přehlídka

o budoucnosti těchto „obrazů“ ve sbírkových fondech ad., snad se něco povede letos více rozvinout.“

MARTIN MAZANEC (dramaturg Prehliadky animovaného filmu PAF)

Jiné vize 2013

(filmy na DVD v přílohe!)

Na začátku jsem neměl žádný plán. A neměl jsem ho ani na konci. Můj výběr nepodléhá žádnému vyššímu řádu. Vznikal spontánně v průběhu pár dnů a určitě se do něj promítlý nálad, které se mi v tom podzimním čase dost střídají. Když jsem seznam dokončil, tak jsem měl náladu dobrou: seznam mi připadal pestrý. Možná taky proto, že za okny už tak barevně nebylo...

Trochu tím chci říct, čím je pro mě jakýkoliv pohyblivý obraz (kromě reklam, před těmi zavírám oči): spouštěčem asociací. Možná i proto, že se mi těžko udržuje pozornost a máloco dokoukám do konce a pak se ptám, o čem to bylo. Zdlá se mi pestrý ten seznam... No a některé ty pocity mě vedly k literatuře, k něčemu, co jsem četl dávno, nebo si představoval, že by tak mohlo být, aniž jsem to četl. Třeba: Slovensko – Karpaty – hory – hrb – Drákula. Nebo: moře – zase moře – vítr – Verne – teď si ještě vzpomenout ktorej. Říkám si, že když ve mně film asociuje literární zážitek, je to dobře. Video je otázka okamžiku, četba zabere víc času. A my potřebujeme víc času. Jinak nás všechny ty pohyblivé obrazy dostanou. Někdy je lepší si je představovat než skutečně vidět.

animace filmu není výstavou ani sborníkem, což pro mne znamená větší možnost improvizace.

DP: Existuje nejaký trend v súčasnom českom audiovizuálnom umení?

MM: Trendů je vždy hodně. Když si nejsem jistý, tak volám kamarádům...

KK: Najdiskutovanejšou témou okolo PAF-u je z roka na rok zdanlivo čoraz viac absentujúca klasická animácia (klasická nie iba v zmysle technického spracovania). Prečo nastal takýto odklon, respektíve rozšírenie záberu od pôvodného zamerania festivalu? Aké percento programu by mali tvoriť animované diela, aby sa festival ešte nazýval Prehliadkou animovaného filmu?

MM: Setkal jsem se s příznačně cynickou poznámkou, která se mi líbí. Někdo z blízkého okolí PAF-u se nedávno nechal slyšet, že název „přehlídka animovaného filmu“ je naprosto přesný, „neboť odkazuje k tomu jednomu animovanému filmu“. A ten si každý v rámci svého definování animace určitě najde na PAFu sám. Když se vrátím zpět k otázce-Souhlasím, že se neomezujeme pouze na kreslené či loutkové filmy a „oživování“ předmětů či objektů procesem animace nás zajímá i v širším kontextu dějin pohyblivého obrazu. Na druhou stranu jsem v posledních letech zpřístupňovali téměř laboratorní pohled na animační techniky. Přijde mi zbytečně svazující a tak trochu nesmyslné, kategorizovat animaci kinematograficky „bordwellovským“ způsobem. V tomto ohledu jsou mi bližší teoretici digitálního obrazu a film jako je například Sean Cubbitt, který o „kinematografii“ uvažuje i jako o podmnožině mnohem rozsáhlejších dějin animace. Situace je dnes taková, že nacházíme mnohem zajímavější projevy obrazové či prostorové animace mimo katedry animovaného filmu, i když je nijak nezatrácujeme a naopak se snažíme spolupracovat. Pokud jde o osobnosti české animace, za jednoho nejvýraznějších současných animátorů považuju Matěje Smetanu. Jde o vizuálního umělce, který vystudoval brněnskou FaVU, doktorát dělal na pražské AVU a v současnosti učí v Bratislavě na VŠVU, čímž snad propojují i geograficky tento rozhovor...

DP: Dochádza pri zostavovaní programu v rámci tímu ku konfrontáciám ohľadom týchto hraníc?

MM: Podle mne ke konfrontacím dochází, když si začnete definovat nějaké hranice, čemuž se snažíme v rámci možností vyhnout. Dostatečným limitem a zároveň prostorem k pohybu je samotná podstata PAF-u – pořád jsme „filmovou přehlídkou“ – snažíme se upozorňovat, kam nás vnímání filmu a animace vede. Osobně bych se cítil nesvůj a nepřirozene, pokud bychom měli o filmu a animaci v současnosti uvažovat jen v odkazech na kinematografický systém, čímž se vracím k odpovědím v předešlých otázkách.

KK: A „budoucí vize“ festivalu?

Asi jen pokračovat.

DEBORA PASTIRČÁKOVÁ
A KAMILA KUČIKOVÁ

Musím to říct opatrně a potichu: v poslední době si říkám, že umění by mělo své diváky (a čtenáře a posluchače) především kultivovat. A já si připadám po tom domácím videomaratonu zase trochu chytřejší.

Když jsem se podíval na asi patnáctý snímek, přišla nutnost psát si stručné poznámky. K jednomu z filmů (je součástí oněch *top ten*) jsem si napsal „taková klasická animace“. Jistěže se nejednalo o klasickou animaci, tedy takovou, která je vytvořená mimo počítač. Což už není v podstatě žádná. Myslím jsem tím jednoduše něco, co není ani záznamem performance, ani 3D animací, ani notně postprodukovaným pseudodokumentem nebo prolínáním fotografií či ručně (respektive jako ručně, protože na tabletu) vytvořených kreseb. Prostě animace. Jeden z paradoxů videa, kdy se klasická počítačová animace už moc nevidí. Až v ten okamžik mi došlo, že to „a“ v PAF reprezentuje animaci. Vzpomněl jsem si na Manoviche, že na začátku kinematografie byla animace a že bude i na jejím konci. Neb co je současný hraný film jiného než animace? Je velký rozdíl mezi Cuarónem a Hitchcockem. Není to v talentu, ani ve vývoji technologie. Druhého z nich muselo zajímat především to, co se odehrávalo před objektivem kamery, první v mnoha záběrech nahradil kameru její virtuální reprezentací. Autor filmu (videa, jakéhokoliv pohyblivého obrazu) může teď cokoliv. A to je tedy i to, co drží můj výběr pohromadě: svoboda dělat cokoliv.

DAVID KOŘÍNEK (vizuální umelec, režisér, pedagog a kurátor *Jiných vizí 2013*)

Martin Mazanec s kolegy Meixnerovou v rámci programu PAF 2013 v Budapešti Krátký



gyňou Mária
riprav progra-
šti. foto: Petr

Ako beží čas

Centrum audiovizuálnych štúdií na pražskej FAMU funguje už deväť rokov. V rámci svojho programu sa katedra zameriava na praktické aj teoretické predmety a snaží sa študentov motivovať k odbornej práci s audiovizuálnymi médiami. Na katedre tak máte možnosť rozvíjať sa všestranne: získať základy videotvorby, robiť inštalácie, performance, počítačové alebo internetové aplikácie a popritom pracovať na vlastných teoretických koncepciách.

Široká plocha, ktorá znie lákavo. CAS však, podobne ako KAS (Katedra audiovizuálnych štúdií) v Bratislave, v súčasnosti bojuje s nižším počtom uchádzačov než po minulé roky. Zaujímalo ma, prečo sa tento trend zrazu tak rozmohol. Môže to za nedostatočnú propagáciu? Neistota s uplatnením? Alebo neschopnosť dosadiť si za abstraktné informácie z webovej stránky konkrétnu predstavu?

Keďže pohľad na katedru prostredníctvom nezainteresovaného pozorovateľa – teda mňa – by mohol byť do značnej miery skresľujúci, rozhodla som sa na fungovanie CAS-u opýtať zaangažovanejších.

František Týmal (FT) a Matěj Strnad (MS) stoja za rozbiehajúcim sa projektom Kinoaparát.cz. Ako čerství absolventi rozprávajú o plusoch, mínusoch a všeobecnom „do-spievaní“ CAS-u. Zvedavá som bola aj na názor svojho bývalého spolužiaka Františka Mileca (MS), ktorý má ako súčasný poslucháč v Prahe možnosť porovnať odbor s Audiovizuálnymi štúdiami na VŠMU.

SG: Obaja ste minulý rok absolvovali odbor Audiovizuálnych štúdií na FAMU. Úspešne sa vám podarilo rozbehnúť projekt Kinoaparát.cz. Kedy ste sa tomuto projektu začali venovať a o čo v skratke ide?

FT: Kinoaparát.cz vznikl v roku 2012 v kolektivu študentů FAMU, kteří pracují s klasickým filmem – točí na 8 a 16mm, vyvolávají, promítají, experimentují. Dá se říct, že je to reakce na bezhlavou digitalizaci, která v posledních letech válčuje hlavní proud kinematografie. Pokud chce dnes filmař točit na filmový pás a pěstovat fotochemické postupy, musí být stále víc nezávislý a hledat spojení mimo kolabující „filmový“ průmysl. A cílem naší platformy je právě všemožná podpora těchto aktivit a sdružování lidí se stejnými zájmy.

SG: Ako vám vyhovovali pedagógovia na škole a spôsob výučby? Dostávajú sa študenti CAS-u do kontaktu viac s praktickými zadaniami a nakrúcaním filmov alebo základnú bázu predstavuje teória?

FT: CAS je najmladší katedrou na FAMU, takže asi nikoho neprekvapí, že na jeho pôde probíhajú jak experimenty umělecké, tak experimenty pedagogické. Za šest let mého studia se CAS dost výrazně proměnil. Původní koncepce

audiovizuálních studií spočívala v rovnováze mezi praxí a teorií. Studenti ale nejevili o teorii takový zájem jako o vlastní umělecké projevy, a tak se postupně studijní program vyprofiloval tímto směrem. Je to stále živý proces a studenti mají možnost do něj zasahovat.

SG: Ako sa katedra menila a vyvíjala počas tých rokov, čo ste boli na škole? Vidíte tu nejaký priestor, v čom by sa CAS mohol zlepšiť?

MS: První studenti a studentky přišli na CAS před devíti lety. K vývoji tedy samozřejmě dochází, všechno si takřkajíc „sedá“, zásadní je snad jen jedna změna: od roku, co jsem se na CAS dostal, už zdá se definitivně vzala za své počáteční idea, že na katedře budou existovat jak studenti teoreticky zaměření, tak studenti tvůrčí povahy. Obě linky se stále významně potkávají, ale jádro je zcela jistě v tvorbě – a oboustrannost se projevuje spíše v konkrétních studentech coby všestranných osobnostech. Na můj vkus jsme progresivní až dost, růstový potenciál vidím v systematictějším pěstování i tak „neprogresivních“ technik, jako je fotochemická kinematografie (viz Kinoaparát.cz), které na CAS, *vis a vis* plíživé digitalizaci zbytku školy (tedy digitalizaci kinematografie), tak nějak stejně „zbydou“. A ano, cestujeme rádi a škola nás v tom podle momentálních možností podporuje.

SG: Myslíte si, že odbory ako Audiovizuálne štúdiá budú aj naďalej atraktívne pre absolventov stredných škôl? Nemusí katedra za posledné roky bojovať s menším počtom uchádzačov ako sa to deje napríklad na VŠMU v Bratislave?

MS: Počet přihlášek na CAS stoupal s tím, jak se zlepšovala komunikace něčeho jako je obraz katedry navenek. Když nikdo nevěděl, co se na CASu dělá, hlásili se jen ti nejdovážnější. Momentálně se, zdá se, ustálil na hladině srovnatelné s jinými katedrami béčkové kategorie (tedy katedrami bez takového obecného sex-appealu jako je režie, dokument, scénaristika či produkce). Počet přihlášek je ale pro mě hodně zrádné kritérium pro nějakou zpětnou vazbu, zajímavější se mi jeví, jací lidé se hlásí a co je k tomu vede. Nicméně je třeba zapracovat na čitelnosti magisterského cyklu a integraci studentů přicházejících na magistra z prostředí mimo FAMU, snaha tu určitě je, ale začlenit se do famáckého ghettá (natožpak ghettá uvnitř ghettá) musí být někdy asi docela obtížné.

SG: Ako to je s uplatnením absolventov Audiovizuálnych štúdií? Ostáva väčšina vašich spolužiakov pracovať vo filmovej oblasti?

MS: Vzhledem k mládí katedry je snad ještě brzy na nějaká tvrdá data, ale prostředí katedry i průběh studia na CAS každého od počátku připravuje na to, že ačkoliv se snad *něco naučí*, musí především co nejvíce využít péči, čas a svobodu mu poskytnuté pro seberealizaci jakéhokoliv typu. Tedy jestli nakonec někdo „pracuje“ ve filmové nebo umělecké oblasti, se mi zdá skoro nepodstatné. Ale ano, troufám si soudit, že většina našich spolužáků v této oblasti zůstává – a jen zčásti je to díky CASu,

hlavně je to jejich volba a motivace.

SG: Kde vidíte plusy a mínusy súčasnej filmovej tvorby FAMU?

FT: Na FAMU si hodně vážím toho, že neustupuje dobovým trendům nebo tlakům audiovizuálního průmyslu a vzdělává svébytné (nejen) filmové autory. V rámci výuky tedy nevznikají jako spížení žádné reklamy, hudební videoklipy, spoty nebo další pochybné formy. Rizikem takového postoje je ale zakonzervování tvůrčího prostředí. Jednotlivé katedry se potom jeví navenek spíš jako sekty – z čehož si často dělají legraci i sami studenti. Věc, kterou bych škole ale vytkl, jsou malé nároky na studenty a jejich práci. Občas se divím, s čím vším lze postoupit do dalšího ročníku nebo absolvovat. **SG:** Z filmovej vedy na VŠMU si odišiel pomerne hlučne. Vo videoodkaze vyjadruješ svoje sklamanie z katedry a vysvetľuješ dôvody, prečo si sa rozhodol ukončiť štúdium. Následne si odišiel študovať podobný odbor na FAMU. V čom vidíš základné rozdiely medzi Audiovizuálnymi štúdiami v Bratislave a v Prahe? Dajú sa tieto katedry vôbec porovnávať?

FM: Zmenil som nielen školu, ale aj seba, takže teraz je celkom ťažké byť objektívnym. Audiovizuálne štúdiá na FAMU a VŠMU sa porovnávať dajú – napokon, odbory sa volajú rovnako – problémom je, že obsah, forma, politika aj filozofia sú niekde inde.

V čase, keď som zverejnil to video, som ešte o CAS-e veľa nevedel. Odišiel som lebo som bol jednoducho frustrovaný. Späťne si uvedomujem, že to mohlo pôsobiť tak, že chcem VŠMU ublížiť, ale to nebolo cieľom. Chcel som im poskytnúť kritiku, aj keď to skončilo celkom radikálne.

SG: Ako by si teraz, s odstupom času a prilepom nových skúseností, objektívne zhodnotil fungovanie na Katedre audiovizuálnych štúdií VŠMU?

FM: Prekázali mi dve veci: apatia a dogmatizmus. K tej prvej poviem len toľko, že je radosť vidieť niekoho, kto učí s veľkou dávkou vášne. K tomu druhému – mnoho pedagógov na CAS-e presadzuje to, že neexistujú správne knihy, ktoré nám dajú správne odpovede. Dosť sa tu ťaží z filozofie Deleuza a Guattariho a ich rizómu, a vďaka tomu mám pocit, že dostávam pevné základy, ale je už len na mne, čo na nich chcem vybudovať.

Takisto sa ma pýtajú správne otázky – aký je môj názor na to, čo sa vyučuje a ako to zapadá do môjho spôsobu uvažovania a tvorby. Práve preto som našiel veľkú vnútornú motiváciu vzdelávať sa a za posledné tri mesiace som stihol prečítať (čisto z vlastnej iniciatívy) asi tridsať kníh literatúry faktu a objaviť tak napríklad svoj obdiv pre Susan Sontag. Myslím si, že toto by sa v Bratislave nemohlo stať.

Ak je niekto z VŠMU, kto mi skutočne chýba, je to Žofia Bosáková. Ešte aj teraz s ňou občas konzultujem svoje písanie. VŠMU by mala na katedru pustiť viac takých (mladých) ľudí. A hlavne – dať im veľa, veľa priestoru.

SG: Myslíš si, že je v rámci audiovizuálnych štúdií dôležitejšia teória alebo prax?

FM: Je tu pár ľudí, ktorí sú orientovaní skôr teoreticky, ale väčšina mojich spolužiakov pracuje na videoarte, fotke, mappingoch, inštaláciách atď. Orientácia skôr na multimédiá než na film do veľkej miery pomáha – študenti majú na výber, čomu sa chcú venovať a či chcú ísť v jednej veci do hĺbky alebo sa vzdelávať v širšom okruhu vecí. Zároveň tu sú ľudia, ktorí nás vedia podporiť a posunúť nejakým smerom, nech robíme čokoľvek. Aktuálne pracujem na maličkých teórii, ktorú si neskôr chcem (a môžem) prakticky otestovať. Ten pomer praxe a teórie je na mne. Človek sa tu tak cíti slobodne.

SG: Ako vyzerajú vaše zadania a projekty, na ktorých pracujete?

FM: Filmová prax ma čaká až budúci rok. Tento semester som mal akurát dielňu s Radimom Labudom (pozn.: víťaz ceny Jindřicha Chalupeckého z roku 2008) a 5. februára nás so spolužiakmi čaká spoločná výstava s výstupom z tejto dielne v galérii Berlínskej model.

Niektorí pripravujú videá, jedna spolužiačka chce zorganizovať *flash mob*, ja som sa zase pustil do algoritmickej zvukovej inštalácie, ktorej princíp neskôr zakomponujem do 3D tlačeného objektu v rámci svojho väčšieho multimediálneho projektu Dystopia. Niekedy v marci zase ako dielňa plánujeme zorganizovať spoločnú párty a podieľať sa na všetkom od obsahu po produkčné záležitosti.

SG: Pri pohľade na webovú stránku CAS-u sa zdá, že sa dokáže prispôbiť dynamike doby, je dostatočne progresívna. Ako hovoríš, odbor sa venuje videoartu, experimentu, inštaláciám, študenti podnikajú výlety aj za hranice Čiech, napr. na výstavy do Berlína... Myslíš, že by podobné nastavenie pomohlo aj Audiovizuálnym štúdiám na VŠMU?

FM: Určite by to pomohlo. Minulý rok som šiel na Transmediale z vlastnej iniciatívy, tento rok som tam mal možnosť ísť na školský výlet, rovnako ako napríklad do Drážďan na predstavenie Forsythe Company. Je skvelé, že škola takto v človeku podporuje, aby sa jednak vzdelával v rôznych oblastiach, jednak aby nesesedel len doma na zadku.

Teší ma, že politikou CAS-u je byť otvorený svetu, obrazne aj doslova. Celý čas sa pohybujem v multi-kulti prostredí, mám spolužiakov z Ameriky, Barmy aj Portugalska, plus každý má kompletne iné záujmy, od *musique concrète* cez *glitch art* až po gýč. Vďaka nim aj vďaka rozhladeným pedagógom sú mi dostupné rôzne uhly pohľadu a veľká flexibilita a variabilita. Veľmi mi pomáha, že som v tomto semestri stihol absolvovať nielen hodiny o filme v galérii, ale napríklad aj workshop dátovej vizualizácie. Jednoducho – nenudím sa, netrápi ma tu rutina.

A presne v tom je ten kontrast k môjmu rozlúčkovému videu – baví ma to.

SAŠA GABRIŽOVÁ

SEX, SEX... A NIE SEX. JASENE.¹

Nymfomanka

Nymphomaniac, r. Lars von Trier, Dánsko / Nemecko / Francúzsko / Belgicko / Veľká Británia, 2013

Keby som mal niekomu porozprávať o prvej časti *Nymfomanky*, asi by som začal tým, že je to zábavný film. Nie sú tam zombie líšky ani melancholické konce sveta, ale je to práca. Je to film, ktorý dnes už nerozruší zrejme nikoho a je to film, ktorý dokonca ani nemanipuluje s citmi, ako sme na to v Trieri zvyknutí. Je to film bez vášne, čo je super, pretože je tam veľa sexu. A je to zrejme jediný film na svete, v ktorom sú stromy zmyselnejšie, ako samotný milostný akt. Veľa ľudí si o *Nymfomanke* myslí, že vlastne nie je o sexe – že sex je nahraditeľný akoukoľvek inou „závislosťou“. Znie to síce hlboko a symbolicky, ale je to nezmysel. **Ona o sexe je a práve to** z nej robí výnimočný film.

Samozrejme, len ťažko sa dá predstaviť, ako by Trier mohol posunúť hranice zobrazovania nahoty: v *Antikristovi* sa milovalo na ostro a v komiksových *Strážcoch*, teda v hollywoodskom (!) filme, sa cez celé plátno hompálal obrovský modrý penis.

O to však nejde, pretože Trier nechce provokovať sexualitou samotnou. Skutočne ozvlášťujúca je *Nymfomanka* tým, ako na sexualitu nazerá – a teda ako na sexualitu nazeráme my spolu s ňou. Pri romantickom filme sa s postavami identifikujeme a milovanie s nimi emocionálne prežívame (kto videl *The Way We Were*, rozumie). Pri pornografii sme sami sexuálne vzrušení. Ale *Nymfomanka* nerobí ani jedno, ani druhé. S *Nymfomankou* sa na sexe smežeme. Smežeme sa veľa. A stále.

Nymfomanka je totiž intelektuálna hra. Jej rozprávanie je odosobnené, chladné, neustále spochybňované – uvedomelo sa priznáva k svojej umelosti. Keď sa Stellanovi Skarsgårdovi zdá príbeh už príliš nepravdepodobný, tak to iba sucho skonštatuje: „Tomuto už neverím!“ A Charlotte Gainsbourg mu odpovie: „Ako si to užiješ viac? Keď mi budeš veriť, alebo keď budeš stále reptáť?“ Táto otázka je dosť dobre smerovaná k celému publiku. Ak divák odmietne pristúpiť na Trierovu hru, ak sa odmietne smiať, zostane mu iba neostrý pocit z nezmyselného radu milovaní. Ale ak mu zostane iba toto, čo si z filmu odnesie? Že žijeme v odosobnenej dobe bez lásky? Som skeptický.

Áno, Trier nám rozpráva depresívny príbeh. Ale rozpráva ho tak, že na tom nezáleží. Stojíme mimo. Držíme si odstup. Máme nadhľad. Celý film kričí: „Toto je film! Toto nie je otázka života a smrti.“ Nepotrebujeme sa s hlavnou hrdinkou stotožniť. Nepotrebujeme jej ani porozumieť. Nepotrebujeme vysvetlenie na jej konanie. Stačí nám ju pozorovať a baviť sa na nej. Kombinácia sexu s prírodopisnými dokumentmi, chytaním rýb,

lovením gazeliiek, neustála prítomnosť písma v obraze, matematických poučiek, definícií – to všetko funguje ako upomienka na to, aby sme *Nymfomanku* nebrali príliš vážne. Aby sme sex nebrali príliš vážne. Ale hlavne: aby sme nebrali príliš vážne samých seba. Toto skutočne nie je *Antikrist*.

A práve tým je *Nymfomanka* provokatívna. Trier postavil svoje vlastné, všemožnými úchyľkami rozmazané publikum do situácie, v ktorej mu musí stačiť prostá intelektuálna zábava. Žiadne hlboké poslanstvo o ľudskej prapodstate. Žiadne hlboké interpretačné orgie. Žiadna *depka*. *Nymfomanka* sa nebúri ani nekritizuje. Nevyhraňuje sa voči kinematografickým konvenciám, morálke ani Bohu. *Nymfomanka* iba je. Rozpráva svoje historky z mladosti. Nič nie je tabu, na ničom nezáleží. A predsa, Trier nerezignuje ani na estetickú slasť úplne. Chvíle harmónie zažívame na prechádzke v lese. Malé dievča na prechádzke so svojim otcom, ktorý jej rozpráva príbehy o jaseňoch. Kocháme sa lesom, počujeme vietor v korunách stromov, nechávame sa unášať opojným šumením listov, a je to vôbec celkom také klišé. Ale funguje to. *Jasene sú vzrušujúcejšie ako sex*. A *Nymfomanka* je zábavný film.

MAREK URBAN

¹ Jaseň (lat. *Fraxinus*) je rod listnatých stromov z čeľade olivovitých. Na Slovensku sa vyskytujú dva druhy. Jaseň štihly (*Fraxinus excelsior*) a jaseň mannový (*Fraxinus ornus*).

Správy z Prahy

(1. časť novej pravidelnej rubriky)

Stratená generácia

Keď som prišiel na začiatku 90.-tych rokov ako vidiecky kľupan z Hanej študovať tú blbú filmovú školu na nábreží v Prahe, trpel som naivnou predstavou o tvorivom prostredí plnom hľadačství a nových, nevšedných prístupov k filmu. Bolo krátko po štrajku proti Menzlovi, o ktorom som čítal ho-cičo² v novinách, ale k čomu ten štrajk vlastne bol, som dodnes nepochopil. Škola bola plná zlatej mládeže v rôznom stupni rozkladu a jedno z vtedajších hesiel štrajkujúcich „vystrieľať alebo vyhnúť“ sa bohužiaľ nepodarilo naplniť – snád by česká kinematografia dneška vyzerala inak.

Našťastie sa aj v tomto mentálnom marazmu našli vynímky: patrili k nim hodný inžinier vodných stavieb B. Sláma a doktor-matematik M. Čihák. Dokonca zdieľali nejaký čas adresu v legendárnom cigošskom polosquatu v Roháčovej ulici. Obaja ma vtedy pozitívne ovplyvnili – jeden mi daroval 16mm kameru Krasnogorsk, druhý ma vo svojom seminári zoznámil s tvorbou Krena, Brakhage a iných, a tým mi otvoril okná toho vesmíru, o ktorom som tušil, že určite je, ale nič som o ňom do tej doby nevedel. To už je však dávno.

Minulý rok zhodou okolností obom vyšli ich knižné debuty. A je nutné priznať, že okrem niekoľkých okrajových filmov som nezaregistroval nič, k čomu by sa v Česku malo zmysel v súvislosti s minulým rokom a kinematografií vyjadrovať. Obe knihy nemajú nič spoločné, avšak ich pisatelia áno. Napriek tomu, že sú na úplne opačnom mentálnom póle. Čihák skáče so svojou demagógiou tzv. experimentálneho filmu rovno na dno priepasti Macocha (podrobná analýza knihy snád v budúcom čísle Kinečka), Sláma naopak mieri až na špicu

hitparády a v rozhovore s klamárskym ignorantom Formanom necháva v plnej sile zaznieť to, čomu sa v okolitých krajinách posmievajú ako uprdenej českej malosti. Ak chce seba – toho (zatiaľ) malého a Formana – toho (už) veľkého „režiséra“ prezentovať ako prototypy istého prístupu k réžii filmového diela, zrádza ho už na začiatku základný predpoklad: majú, alebo mali Forman poťažmo Slama vôbec NEJAKÚ režijnú koncepciu, alebo tvorivý vklad? Forman sa neslávne preslávil výrokom, že peniaze pre neho znamenajú slobodu (v Amerike je sloboda na predaj?). O tom, že bol v spoločnosti tzv. „šestatřicátníků“ (Havel, Kuběna atď.) skôr za toho hlúpejšieho, píše už Zábrana vo svojich denníkoch. Jeho filmy od Konkursu až po nevímjaksejehoposledníopusjmenuje sú pri podrobnejšom pohľade prostoduchými manipuláciami s diváckymi emóciami, bez ktorých by Forman svoje milované peniaze, poťažmo slobodu, nikdy nevidel. A nezachraňujú to ani skvelí neherci jeho prvých snímok a námety „ako zo života“. O to desivejšie vyzerá nepredstieraná Sláмова adorácia jeho osoby – fotografický sprievod ostatne hovorí za všetko. Určite, Miloš je skvelý chlap, Bohdan zase hodný a naozaj „taký“, ale prečo preboha majú potrebu vyjdrôvať sa verejne ku kinematografii?

Zostáva ešte vysvetliť, čo ma vedie k souhrnnému pohľadu na tieto vyššie zmienené autory trochu odstrašujúcich kníh pre každého, kto by sa chcel kinematografiu poťažmo filmom vážnejšie zaoberať. Áno, obaja spomenutí (našťastie bez Formana) sú pedagógovia v tom strašidelnom domu nad kaviarňou Slavia – Slama vedie katedru hranej réžie, Čihák má pre istú časť študentov status akéhosi gurua. Majú preto neopakovateľnú možnosť vplyvom svojich iste charizmatických osobností deformovať nezasiahnuté myslenie uchádzačov

VYŠLA BIBLIA ANIMOVANÉHO FILMU

Sníh na trávě

Jurij Borisovič Norštejn, Nakladatelství múzických umění v Praze, 2013

Vydali ju v Prahe, má názov *Sníh na trávě* a jej autorom je Jurij Norštejn. Meno ruského animátora – režiséra je dnes známe na celom svete vďaka emblémovým dielam, akými sú *Ježko v hmle* a *Rozprávka rozprávok*. O *Rozprávke* sa vážne traduje, že je najlepším animovaným filmom všetkých čias. Ide vlastne o dve knihy (tak ako je biblické písmo rozdelené do viacerých kníh), kde sa autor, narodený v čase nástupu hitlerovcov do jeho krajiny, vyznáva zo svojich detských a rodinných radostí, spomína na priateľstvá s kamarátmi z ulice a z dvora, presne si pamätá ich mená i budúce osudy. Tu sa udiali prvé stretnutia s literatúrou, najmä s Gogolom, hudbou a s fotografiami. Toto prostredie tvorí dominantný inšpiračný motív Norštejnových filmov i cestu k poznaniu, že animácia predstavuje „niečo zvláštne v kinematografii“.

Ťažko povedať, či je *Sníh na trávě* memoárovou literatúrou, i keď mnohé kapitoly to naznačujú. Formálne sú to záznamy otázok a odpovedí z mnohých stretnutí, ktoré Norštejn absolvoval so študentmi v Amerike, prepisy prednášok a seminárov v Európe a fragmenty z tvorivého pobytu medzi animátormi v Japonsku. Forma otázok a odpovedí má svoju tradíciu od platónovských dialógov, cez eckermannovské rozhovory, po Stanislavského hovory s hercami a Ejzenštejnové dialógy so študentmi. O Ejzenštejnovi píše Norštejn s obdivom a úctou a jeho stať ‚Vertikálna montáž‘ považuje za dôležitejšiu pre tvorcov animácie ako pre hraný film. Rovnako venuje veľa priestoru odkazom na poéziu Puškina a dramaturgiu Mejerchoľda. Chce, aby sme jeho očami skúseneho majstra animácie čítali Rembrandtovo Ukrižovanie a Hokusajove rytiny. Rozkladá pred nami ikony zo školy Andreja Rublova. Krok za krokom, strana za stranou nás vedie od epochy renesancie k avantgarde. Rozoberá zvukovo vizuálny kontrast Kleeových obrazov. Neustále opakuje, aké bezprostredné je spojenie výtvarného umenia s prácou animátora a ako sú neoddeliteľné výdobytky hudby s réžiou animovaného filmu.

Avšak ťažiskom Norštejnových textov je konkrétne analýza tvorivého procesu od prvotného nápadu, cez zložitú etapu príprav, rozmyšľania, trápenia, po hodiny sústredenej mikroskopickej práce nad jemnými pohybmi čiar a kresieb, keď sa pod trikovou kamerou prebúdzajú „jemné nuansy duševného života.“ Veľa priestoru venuje otázkam technológie a s ľútosťou sa ospravedlňuje, že práve túto etapu nedokáže vyrozprávať inak, iba „úradníckym jazykom“, teda vecne, konštrukčne, názorne a popisne. No nie je to celkom tak. Hovoriac o technológii, hovorí Norštejn aj o estetike. Preto sú jeho skúsenosti aj prenosné, aj univerzálne.

Máme tak jedinečnú príležitosť nazrieť do kuchyne zrodu najvýznamnejších Norštejnových filmov. O filme *21 – Prvý deň*, ktorý mal byť apoteózou revolúcie (tu Norštejn spolupracoval s režisérom Ivanovom-Vanom), sa dozvedáme, že bol predovšetkým rehabilitáciou umenia ruskej avantgardy. Grafický rozpis k filmu *Bitka pri Kerženci*, inšpirovaný Malevičovými dielami, dokumentuje snahu spojiť farbu a rytmus, rytmus a hudbu. Podrobný rozklad práce na filme *Volavka a žerjav* uvádza slovami: „Film pre mňa začína okamihom, keď sa v mojej predstave objaví obraz a zasiahne dušu. No v tomto prípade sa to začalo zvukom, zvláštnym, tlmeným, znepokojujúcim.“

Osobitnú pozornosť venuje Norštejn zrodu filmu *Ježko v hmle*. Na začiatku bolo päťdesiat rozprávok Sergeja Kozlova. Boli medzi nimi aj lepšie ako Ježko, ale táto sa javila ako najvhodnejšia pre pôvodný zámer – urobiť film o tajomstve. „Nie je azda hmla stelesnením tajomstva?“ – pýta sa autor a podrobne, záber po zábere, analyzuje efekt hmy, ktorá je hlavným obrazovým a dramatickým prostriedkom filmu. Ježko sa dlho nedaril. Bolo už veľa hotových podkladov, ale stále nebol vymyslený hlavný hrdina. Proces jeho hľadania, až po víťazný okamih zrodu, popisuje Norštejn s obdivuhodnou úprimnosťou. Keď sa konečne narodil, dal sa nakresliť jedným ťahom, niekoľkými čiarami.

„Až vtedy je postava správne skonštruovaná.“

Na Norštejnových textoch je obdivuhodné, ako citlivo sa prelína vecná, praktická stránka realizácie filmu s básnickým, až poetickým koloritom, a ako spoločne evokujú úvahu o živote a jeho hodnotách. Taký je aj príbeh filmu *Rozprávka rozprávok*, ktorý priam existenciálne sprítomňuje dobové tragické atribúty z jemnými tkanivami vnútorných pocitov hrdinov. Sám autor sa vyznáva, že mu je tento film najbližší, lebo je najosobnejší. A opäť vzrušujúce úvahy o maliarstve. Inšpirácia Matisom. Výtvarné cítenie, ktoré má blízko k podvedomiu.

Druhá kniha *Snehu* je takmer celá venovaná filmu *Plášť*. Autor sústredil množstvo fotografií, reprodukcí, akvarelov, ikon, hoci – priznáva – nevedno ešte, čo z toho bude pre prácu najdôležitejšie. *Plášť* vzniká od roku 1981. V roku 1987, keď sme mali príležitosť privítať Norštejna v Bratislave, nám premietol prvých 20 metrov hrubo zostrihnutého materiálu. Pravdepodobne sme boli jedni z prvých zahraničných divákov tohto monumentálneho diela. Odvtedy sa metráž filmu podstatne nerozšírila.

Už v tomto embryonálnom štádiu zaujal na *Plášti* dramatický pohyb, modelovaný pomocou gest a emócií. Ťažisko je na gogolovskom hrdinovi Akakijovi Akakijevičovi, prepisovateľovi úradných listín, ktorý tak túži po novom plášti, že keď mu ho ukradnú, zomrie. Kľúč k tejto postave nachádza Norštejn v tragickom poznaní – človek odišiel, no nikto si to nevšimol, nikomu nechýba. Do tej postavy sa premieta celý okolitý svet – reálny, aj ten virtuálny, animačný. „Hrdina ožil, hoci navonok ním posúvam ja. No žije tak, ako to práve potrebuje on. V tej chvíli pociťujem ohromnú radosť z poznania, čo všetko umožňuje animácia a že prostriedky hraného filmu so svojou fyziológiou by úplne zničili podstatu danej skutočnosti.“ Práca na filme stále pokračujú, no finále tohto zložitého a bolestného procesu je stále v nedohľadne.

Rozsiahly pôdorys *Snehu* ponúka priestor aj na ďalšie úvahy autora, neraz kontroverzné.

filmových oborov. A nie sú sami. Tým, že sa riadením osudu aj náhody dostali na opačné póly možných prístupov k faktu filmovej tvorby, vytvorili medzi sebou priestor, ktorý nezostal prázdny. Pevne ho obsadilo pestrofarebné spektrum konformistov, ktorých spoločnou nočnou morou je prázdna kinosála pri projekcii ich vlastných diel. Oni sú vinní smutným stavom českej kinematografie posledných takmer 25 rokov. Okrem niekoľkých už zaslúžilých reliktov štátneho filmu napospol debutanti 90. rokov. Nedokážem si spomenúť na žiadny film za toto obdobie, o ktorom by sa dalo spätne vážne hovoriť.

MARTIN JEŽEK

autor je sprievodca v nočných vlakoch

- 1 „Za žánr stĺpčeku som zvolil u nás v čechách obľúbenú slovnú hnačku (slovní průjem). Slovná hnačka z Prahy? Tiež pekný názov rubriky! Tento slúži k zámernej provokácii obecnstva prostredníctvom nedoložitelných tvrdení. Má isté pozitívum: svojou hlúpostou, jízlivosťou atd. môže (a tiež nemusí) aktivovať isté mozgové centrá čitateľov, súvisiace s emóciami, čitateľ sa môže zkratka nasrať alebo naopak A o to ide.“ Martin Ježek
- 2 Autor je Čech a píše po Slovensky. Text neprešiel jazykovou korektúrou.



Norštejn pri dekorácii. 1997, zdroj: NAMU

Spochybňuje napríklad spojenie animácie s kinematografiou, ale zároveň priznáva, že nielen záznam a projekcia, ale aj svetlo vytvára obraz a vďaka filmu sme svedkami jedinečného vyznenia grafiky. „Animácia je tajomstvo poznania a citu prenesené na filmový pás.“

Niekoľkokrát vyjadruje dištanc od počítačovej technológie, ktorá je ako destilovaná voda, vycistená od potrebných mikróbov. Mládež by mala pracovať aj s perom, pastelkou, štetcom. Klasická technológia núti premýšľať. „Prekonávanie prekážok cibí filmový jazyk.“

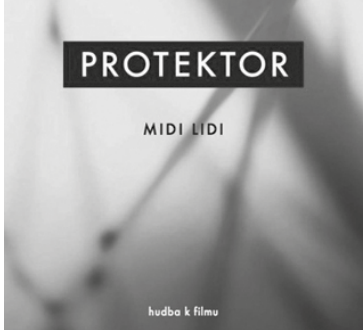
Ešte originálnejšie sú úvahy o scenári. Ku skutočným objavom možno – podľa Norštejna – dospieť najskôr pri odklone od scenára či jeho voľnom interpretovaní. „Scenár je len možnosť, ako podnietiť pamäť“. No technický scenár, najmä pri práci s väčším tímom, je nevyhnutnosťou.

Sníh na trávě je kniha o animácii, jej obrazovej a metaforickej sile. Norštejn na nej pracoval osem rokov a jej vznik by bol nemožný bez mecenáskej prítomnosti Andreja Kazmina, vtedajšieho prezidenta ruskej Sberbanky. Na prvej strane čítame „venovanie mojej Franceske,“ čo je Norštejnova manželka, výtvarníčka a verná spolupracovníčka na všetkých filmoch Franceska Jarbusova. „Kniha živí naše štúdio,“ – píše autor lakonicky. No súčasne ponúka „životodarnú“ silu pre všetkých, ktorí sú pripravení v nej listovať. Dodajme, že svoje najbližšie plány Norštejn spája s adaptáciou biblickej Jóbovej knihy a Piesne piesní.

Vynikajúci český preklad je dielom manželov Kubíčkovcov a ich spolupracovníkov, vďaka čomu sa toto jedinečné kompendium stáva prístupným aj domácim čitateľom a všetkým, ktorí sa venujú či chcú venovať animácii.

P. S.: Norštejnové filmy väčšina záujemcov určite pozná, no ich sústredenie na jednom DVD ako prílohu k textu by mnohí určite s vďakou uvítali.

RUDOLF URC



Midipiesne z dôb protektorátu

V júli uplynulého roka dostalo Ministerstvo kultúry otvorený list nitrianskeho lekára, ktorý žiadal odvolať riaditeľa RTVS. Dôvod? Kontroverzná podoba slovenskej hymny v dokumentárnom cykle Colnica – skupina *Píča z hoven* ju prespievala po česky.



Petr Marek, zdroj: archív Petra Marka

Absurdnú kauzu ukončil režisér filmu a zároveň člen populárnej elektronickej zostavy Midi Lidi Petr Marek, keď vytvoril slovenskú verziu českej hymny. Nejde o jeho jediná skúsenosť s filmovou hudbou. Elektropopová formácia Midi Lidi v roku 2009 získala ocenenie Český lev za ich nápaditý soundtrack k oceňovanej dráme *Protektor*.

Členmi skupiny sú okrem Petra Marka aj Prokop Holoubek, Tomáš Kelar a Markéta Lisá, Midi Lidi sa považujú za brniansku skupinu aj keď žiadny jej člen odtiaľ nepochádza. Moravská metropola ich priťahuje alternatívnou hudobnou scénou, ku ktorej si jej členovia Petr a Prokop našli vzťah už v mladosti. Kritika ich často prirovnávala k legendárnym Kraftwerk, no sami priznávajú inšpiráciu napríklad Mirom Žbirkom či Petrom Nagyom. Režisér filmu *Protektor*, Marek Najbrt si skupinu vybral spomedzi 15 skladateľov, spolupracovali spolu už predtým na filme „Mistři“. Bola to však až ich hudba k dobovej dráme, ktorá získala najprestížnejšiu českú filmovú cenu. Pre film odohrávajúci sa počas nemeckej okupácie vytvorili neprehliadnuteľné (respektíve neprepočítateľné) skladby miešajúce swingové citácie a elektronické rytmy. Štruktúra opakujúcej sa melódie, či zadrhnutej platne vytvára v mnohých skladbách príjemne tiesnivú atmosféru. „Něco opravdu nebezpečného“ som zažil aj v koncertnom repertoári skupiny – niekoľko harfových tónov strieda agresívny nápev vysamplovanej piesne so zvukmi klarinetu. Hudobné odkazy pochádzajú od jedného z najznámejších jazzových a filmových skladateľov, Georgea Gershwina – niekedy rozsiahlejšie melódie, inokedy iba nerozpoznatelne fragmenty. Electroswingová rytmika vzdialene pripomínajúca Parovozelár sa s ľahkosťou nesie celým albumom.

Protektor rozoberá desivú dehumanizovanú podobu druhej svetovej vojny v Českej republike – kde je manžel nútený sa vzdať svojej židovskej manželky, kde sa paranoja a manipulácia vkrádajú do vysielania národného rozhlasu. Prístup Marka a jeho skupiny je však ocenený ne nadľahčený, rovnako ako diváka sledujúceho dianie s odstupom mnohých desaťročí. *Protektor* je vynikajúca nahrávka – kde sa stretáva súčasné a zabudnuté a ktorá jednak majstrovsky dopĺňa vojnovú atmosféru a jednak dokáže existovať ako samostatné dielo – mierne odklonené od tradičnej tvorby skupiny Midi Lidi. K spolupráci s režisérom Najbrtom sa vrátili aj pred rokom pri jeho komédii *Polski film*.

Tak ako dokazuje príklad nitrianskeho lekára, nie všetci dokážu oceniť nápaditý prístup pri práci so symbolmi. *Protektor* so svojimi swingovými citáciami pre mňa však ostáva aj štyri roky po vydaní nezabudnuteľnou nahrávkou od našich niekdajších spoluobčanov a zaslúži si pripomenutie.

Oslovil som Petra Marka s niekoľkými otázkami ohľadne vzniku *Protektora*:

MH: Neurazila slovenská verzia českej hymny vašich spoluobčanov?
PM: Ne. U nás je to s národnou hrdosťou až na pováženou slabý. Prípadá mi to ale ako výhoda.
MH: Spolupracujete s režisérom Marekom Najbrtom.
Cítite nedostatok voľnosti pri tvorbe filmovej hudby?
PM: Mně se s ním pracuje dokonale. Protože si rozumíme nějak v základním nastavení humoru a ironie. A taky v nějaké „normálnosti“ a samozřejmosti. Nemusíme si toho moc vysvětlovat. Je nám oběma vlastní základně ironický vztah ke světu i k věcem co děláme. Navíc Marek spolupracuje se střihačem Pavlem Hrdličkou, který je hudebník (hraje například v kapele Mig21) a je skvělý hudební dramaturg. Takže my pracujeme třeba takhle: Zjistil jsem, že vlastně co se týče inspirace, funguju „hystericky“ – Marek mi pustí nějaký první pracovní velmi hrubý střih (který se často diametrálně liší od výsledku a má třeba tři hodiny), a já pak na základě toho hned vlastně třeba ten večer začnu pracovat. Dost často i takhle intuitivně ten první den vznikne koncepce a všechny základní hudební nápady a nálada. Dokáže to fungovat, i když mi autor ten film popovpráví, nějaká imaginace se tím rozjede.

Pak přinesu tyhle motivy do střížny a navrhnu, kam by se některé mohly dát, ale třeba tenhle Pavel Hrdlička si je začne taky samovolně rozmísťovat do filmu na místa, kde by se líbily jemu. A já jsem v mnoha případech překvapeně nadšen, že mnou zamýšlený záměr se posune úplně jinam, doslova na jiný místo a funguje tam líp než ten můj. No a pak přichází druhá fáze, kdy nám z tohohle intuitivního výběru začne růst pod rukama nějaká koncepce dramaturgického a ideového užívání některých motivů, třeba přiřazených postavám nebo jevům. No a ve třetí fázi začínám znova předělávat skladby tak, aby přesně komunikovaly s obrazem a zvukem filmu.

Je pro mě extrémně důležitý princip, že ta hudba je JEDNOU Z ČÁSTÍ OBRAZU A OBRAZ JE JEDNOU Z ČÁSTÍ HUDBY. Vnímám ten celek vlastně komplexně hudebně. Obraz má přece samozřejmě taky svůj rytmus, jednak ten číre grafický: řekněme řada aut na obřím parkovišti, ubíhající diagonálně rámem záběru ve filmu Jacquese Tatiho *Traffic*, prostě už sama o sobě vizuální rytmus obsahuje. A stejně tak i fyzický pohyb v obraze vytváří rytmus: rychlý pohyb ruky hrdiny mi v hlavě udělá totéž, co krátký vpád smyčců. A tudíž: ty smyčce v té chvíli ve filmu nepotřebuju! Pracuju prostě s tím, že v obraze už je určitá hudba obsažena a těmto „tónům“ a „rytmům“ už se v hudbě věnovat nemusím, resp. na ně navazuju, spolupracuju s nimi, opírám se o ně, ale nezdojuju je.

V *Protektorovi* je třeba záběr na kolo bicyklu: a ty špice jak se rychle točí, dokola interferují s uzavěrkou kamery tak, že je diváci vidí jako rychle se opakující čáry, které se míhají. A ony vlastně hrají dvaatřicetiny! Čili – dvaatřicetiny už v obraze máme, a můžeme oproti tomu postavit pomalejší čtvrtky jako dominantní hudební rytmus – a přesto to pak v celku působí, jako že výsledek jede v osminách. Jednoduchá matematika.

No a pak poslední fáze: moje skladby nakonec ovlivní v jemných nuancích i výsledný střih. Neboť film se nejprve sestřihá v určitém tempu podle vnitřního rytmu scén. Hudba ovšem tento rytmus občas překročí a nastolí svůj vlastní, který nemusí s některými střihy komunikovat. Čili je důležité mít možnost tu a tam „zastříhnout“ pár okének z důvodu hudebnosti výsledné montáže. A to mi Najbrt umožňuje. Čili nejsem jako hudebník teprve až u výsledné fáze filmu, kdy je sestřihán, ale jsem s ním už třeba půl roku dřív, od prvního střihu.

Navíc se s Najbrtem umíme jednoduše poslat do prdele. **MH:** Na soundtracku k filmu *Protektor* ste vysamplovali staré swingové skladby. Kde tento nápad vznikol a ako ste pesničky vybrali?

PM: U toho *Protektora* jsem recykloval nápad, který jsem dostal pro živé doprovázení filmu Metropolis, což jsme dělali s MIDI LIDMA asi rok předtím. Tam jsme si taky lámali hlavu, jak se přiblížit zotejm letům, ve kterých film vzniknul. Jednodušíš na tom bylo, že to byla sci-fi, čili se dalo víc uletět kamskoli. Použil jsem tam samplu dobových skladeb. *Protektor* se odehrává ve čtyřicátých letech. A já neumím skládat swing! A tak jsem si řekl, že stejně jako pro *Metropolis*, což byla jednorázová akce, použiju samplu tehdejších hitů tak, aby vlastně ta hudba byla něco jako kolektivní podvědomí těch postav v té aktuální době, čili jsou tam ozvuky popových šlágrů, ale zastřel jsem je tak, aby byly hluboko, a hlavně jsem nepoužíval jejich ústřední melodie, ale pouze jejich beglaty, čili něco jako kdyby někdo dělal v budoucnosti film o českém dnešku a hodil by první dva takty doprovodu Daniela Landy: písnička ještě není poznat, ale duch doby už v tom je. A nad to jsem skládal už „svou současnost“. Největším paradoxem toho je, že při zpětném pohledu nám vlastně vzniknul „electro-swing“, o pár let později trendy hudební styl, který z duše nenávidíme! Mně se dělá úplně fyzicky zle, když vidím diskotéku s dýdžejem v motýlku a buřince! Tehdy jsme netušili, že se vlastně budeme muset zpětně stydět, když pak někdo pustí naši píseň v tomhle kontextu, che che. Ale to co nám vylezlo, byla prostě nutnost pro ten film. A i tak teď máme ostudu jako „průkopníci electro-swingu v Čechách“. Fuj!

V *Protektorovi* se hodně jezdí na kole a to kolo dává rytmus některým scénám a funguje tam i metaforicky. Tak

jsem si začal nahrávat zvuky kola, bouchal jsem do špic a podobně, a z toho mi začaly vycházet nějaký kompozice. Je to vlastně víceméně „zastydělý modernistický“ přístup, ale já ho používám jen pro tu prvotní inspiraci. Ve výsledném zvuku té hudby to nakonec často ani není slyšet, resp. slyšet to je, ale není nutno to intelektualizovat a nechci, aby si divák říkal „Jo aha, to je nahaný na kolo!“ To by mě nebavilo, protože by z toho už moc koukal nějaký uzavřený koncept, což mi není vlastní. Koncept používám jenom na začátku a myslím navíc, že podstatou konceptu není ho dodržet za každou cenu, aby výsledkem byl on sám, ale najít momenty, kdy se od něj začínám vzdalovat. A tehdy to pro mě začne být zajímavé. V té mezeře mezi konceptem a ostatním světem začíná to podstatné. Často je to i princip chyby. Protože nevnímám chybu jako problém, ale jako nutnou součást tvůrčího procesu.

MH: Hudobný sprievod k inému filmu od pána Najbrta *Polski film* už viac pripomína vašu bežnú tvorbu. Bol to zámer?

PM: Já mám rád, když ta filmová hudba má malinko vnitřní příběh vzhledem k postavám. Třeba u *Polského filmu* jsme nahráli hudbu chvílema takovou, jako by ji zahrála špatná amatérská trampská kapela během jamování. Zdálo se nám, že se to k duchu filmu a tématu hodí, protože tématem bylo rozklížené staré přátelství party kluků a ta trampská „zašlá“ pospolitost a to klasické trampské téma kamarádství už tím pádem bylo obsaženo v hudebním žánru, použili jsme i špatně zahrané banjo, aby to rozklížení bylo ještě silnější (nikdo z nás neumí hrát na banjo dobře).

A v závěru, kdy už přátelství dostane úplně obłudné rysy, jsme už se zvukem banja (to už ale samplovaného) pracovali v hororovém klíči – podladili jsme ho a „strašili“ jsme tímhle někdejší „kamarádkým“ nástrojem. A ten přátelský moment byl i v základu práce na hudbě k filmu, neboť vznikala během tří dnů kolektivním jamem nás tři hudebníků (na rozdíl od vši předešlé filmové hudby, kterou jsem dělal sám).

Pouštěli jsme si na zeď němý hrubý sestřih filmu a u toho jsme hráli. Velmi často jsme zjistili, že hudba jde úplně proti obrazu a to nám nakonec přišlo jako správná cesta. Ten film potřeboval i v hudbě hodně ironizace, protože ta byla principem jeho vyprávění. A i určitá „špatnost“, lacinost, nedodělanost. Na té „nedodělanosti“ jsme pak pečlivě pracovali dál.

MH: Chystáte další filmový soundtrack?

PM: Zrovna jsme dokončili hudbu ke dvěma filmům: k ironickému dokumentu Davida Čálka *Pirátské síte* (Pirating Pirates), o pátrání po somálských pirátech a jak absurdně to dopadlo. Součástí toho příběhu je totiž jistý velký podvod. A odehrává se to v Africe. A my nejsme ethnaři, štítíme se povrchního dovozu hudební exotiky. A tady jsme si extrémně užili dělat falešné „euro-ethno“, vlastně něco, co ze srdce nesnášíme, když „bílý muž“ bere cizí kulturu do svých rukou a vydává ji za něco, čím není. Takže jsme dělali kompletní ethno-podvod, dokonce dovedený až do absurdna falešného „euro-ethno-popu“ (stavějícího na základech jako třeba Shakira). Takže ve filmu bude i taková vyloženě strašlivá *eurodance-shit* píseň s bulharskou zpěvačkou Svetlanou Izmamou, zpívající anglicky o Africe.

A druhý soundtrack je k hodinovému televiznímu velmi speciálnímu filmu, který vypráví o vzniku prvního českého televizního vysílání, film natočil Jan Bušta a jmenuje se *Televisé bude!* A myslím, že je to jeden z kinematograficky nejzajímavějších projektů, které v České televizi kdy vznikly. A děláme do něj hudbu ve spolupráci s kapelou WWW, čili pro nás ještě příjemnější bonus!

A další soundtracky jsou před námi. A doufám, že už to brzo skončí! Protože chci teď radši dělat filmy.

MAREK HUDEC



Záber z nakrúcania *Neviditeľného hrdinu*, zdroj: Hitchhiker

SLOVENSKÉ KINO

NEVIDITEĽNÝ HRDINA V SLEPÝCH ULIČKÁCH

Premisa nového dielu Slovenského kina o hudbe a zvuku v slovenskom filme, zakódovaná v dvojzmyselnom názve *Neviditeľný hrdina*, je korektná: profesie zodpovedné za zvukovú stránku audiovizuálnych diel sú zväčša v úzadí a povedomie o základných technických a estetických problémoch filmového zvuku je na tom podobne. A netýka sa to len laického diskurzu. Dokument režiséra Jara Vojteka a scenáristky Evy Križkovej je pokusom o čiastočnú nápravu tejto (filmovo) historickej krivdy. Pred kamerou sa v ňom ocitnú filmoví zvukári niekoľkých generácií, ako Pavol Sásik, Igor Vrabec, Peter Mojžiš, Dušan Kozák alebo Tobiáš Potočný. Túto zostavu dopĺňa zvukový technik Ivan Stadtrucker, skladatelia Vladimír Godár, Martin Burlas a Marek Piaček a teoretik Martin Ciel.

Autori v *Neviditeľnom hrdinovi* otvárajú množstvo nejasne diferencovaných tém, no okolo tej, ktorá mohla byť mimoriadne zaujímavá, iba krúžia: Existuje niečo, čo je pre domácu tradíciu zvukovej tvorby typické? Výber ukážok sleduje líniu experimentátorského prístupu k filmovému zvuku, ktorá sa javí ako kontinuálna a prekvapivo bohatá. A tiež na hony vzdialená rozšíreným nezmyslom o tom, že filmový zvuk a hudba sú dobré vtedy, keď ich divák prejde bez povšimnutia.

Kľúčový je z tohto hľadiska princíp kontrapunktu. Pojem prevzatý z muzikológie vo svojich teoretických textoch rozpracoval napríklad Juraj Lexmann – primárne v súvislosti s filmovou hudbou. Užitočný však môže byť aj pri uvažovaní o obrazovo-zvukovej montáži, ktorá sa vymyká konvenciám realistického (bezpríznačového) filmového zvuku. Túto líniu zastupuje napríklad výborne zvolený fragment z dokumentárneho filmu Dušana Trančíka *Vrcholky stromov* (1973). Podobne vystavaný zvukový vtip ma nedávno nadchol v Trančíkovej *Hodine dejepisu* (2013), kde v jednom momente dišputy o jazyku a národnej identite zo zvukovej stopy vytlačila anglická gitarovka v slúchadlách unudeného študenta. Katalóg obrazovo-zvukových montážnych postupov dopĺňajú napríklad ukážky z *Papierových hláv* (1995) režiséra Dušana Hanáka.

Vývojový oblúk slovenskej filmovej hudby od moderny k postmoderne v *Neviditeľnom hrdinovi* reprezentujú mená, ako Ilja Zeljenka, Vladimír Godár, Martin Burlas alebo Marek Piaček. Dve základné vetvy elektroakustickej filmovej hudby ilustrujú ukážky z titulov, na ktorých sa podieľal Ilja Zeljenka v prvej polovici šesťdesiatych rokov. Zvuková stopa filmu *Voda a práca* (1963) režiséra Martina Slivku, komponovaná v duchu *musique concrète*, je dnes už klasickým dielom slovenskej hudobnej avantgardy. Menej známa je hudba k filmu Miroslava Horiňáka *65.000.000* (1961), v ktorej zaznievajú modulované glissandá vytvorené pomocou jednoduchého tónového generátora.

Toto všetko v *Neviditeľnom hrdinovi* je, no zložitejšie súvislosti sa strácajú v nejasnej štruktúre filmu bez zreteľne vytýčenej témy. Priestor v ňom zaberá niekoľko klukatých a nakoniec aj slepých uličiek. Najrozľahlejšia z nich zavedie režiséra na nechcene komickú misiu pátrania po tichu, ktoré je chvíľu fyzikálnym javom, chvíľu výrazovým prostriedkom a chvíľu metaforou. Do dokumentu o hudbe a zvuku sa tak dostala aj Zuzana Liová, a to len preto, že jej debut má ticho v názve. Najväčšou záhadou pre mňa ostáva ako sa k téme prikmotril režisér, ktorý sa hneď v úvode filmu sám nešikovne usvedčil z neznalosti a nezáujmu.

PAVEL SMEJKAL

DOBRE RÁNKO!

O čom hovoríme, o čom nie

Od čias štrngania kľúčmi uplynie ani nie o rok štvrtstoročie. Dostatočný čas na obzretie, čo nám November 89 dal a čo vzal. Alebo, presnejšie, komu dal a komu vzal. Ako česká kinematografia zrkadlí tento proces?

V prvej fáze sa tvorba sústreďovala predovšetkým na reflexiu doby, ktorú historický zlom poslal do prepadliska dejín, a až v druhej na dobu, ktorú sme odvtedy žili a stále žijeme. Za štvrtstoročie sa však nielen samo obdobie menilo a vyvíjalo, menilo sa aj vnímanie jeho vývinu. V tematizácii jednotlivých historických fáz sa však podnes prejavuje nerovnováha. Obdobie reálsocialistickej totality a autokracie sa pokrýva hojne, a to dielami, z ktorých nejedno zaváži – *Všichni moji blízcí*, *Občanský průkaz*, *Ve stínu*, *Pouta*, *Kawasakiho růže*, *Hořící keř*... Nechýbajú ani návraty k obdobiu totality vojnovéj – *Protektor*, *Lidice*, *Želary*... Tu pozorovať snahu prehrýzt sa k systémovo príznačným znakom doby a toho, ako sa jej tlaky premietajú do príbehu a determinujú osudy postáv, nielen cez široké panorámy (*Lidice* či zhollywoodčená *Colette*), ale aj cez intímne ladené príbehy (*Musíme si pomáhat*, *Pupendo*).

Koncepčne sa totiž pohybujú na teréne historicky vcelku zmapovanom, aj keď výseky ako sudetská otázka spoločensťvo prijíma kontroverzne (*Habermannův mlýn*, *Alois Nebel*). Naproti tomu obdobie od Novembra podnes je síce počtom filmov „zo súčasnosti“ zastúpené dosť, prevažne sa však pohybujú po dráhach, ktoré nesmerujú k jadru systému, ale uhýbajú buď do mainstreamovej tematiky zločinu a korupcie, alebo na vrstvy, čo sa narodili so striebornou lyžičkou v ústach. Slovmi Jaromíra Blažejovského *obývají luxusné* byty... a *niektorá temperamentná figura může pocházet zo Slovenska či inéj exotické krajiny*. „Filozofiou“, ale aj dizajnom to celé dosť pripomína taliansku éru bielych telefónov...

Základný rozdiel medzi ťažiskom tvorby šesťdesiatych rokov a tej ponovembrovej nachádzam v étose tvorby. Kľúčové osobnosti kultúry vtedy boli vcelku zajedno vo vnímaní ne-duhov systému – jeho paranoje a z nej vyplývajúcich absurdít reglementácie, násilia, neslobody prejavu a pohybu v spojení s pechorením sa za nedosiahnuteľnou slobodou konzumu, a v rámci mantinelov možného zameriavali kritiku na slepé uličky inherentné systému. Cez príbehy stavané na individuálnych aj kolektívnych osudoch a v rôznych žánrových polohách až po čelný útok typu Kachyňovho *Ucha*.

Po Novembri, spojenom so sľubovaním slobody a lásky, netrvalo dlho, kým Jožkovia Mrkvičkovia prišli na to, že láska sa vytratila, slobodu prejavu limitujú záujmy kapitálu, slobodu konzumu a nadpráv si najviac užívajú tí, čo sa už aj tak nemestia do kože, a oni ostávajú, ako odjakživa, zas na chvoste. Kde je pes zakopaný, sformuloval Ludvík Vaculík už krátko po prelome v jadrom bonmote: *Keď sa zrútil komunizmus, obnovili sa príčiny, z ktorých vznikol... a už sa pritom nebude dať bojovať za slobodu, lebo to je ona*. Lenže ekonomické a tvorivé elity ani stredná vrstva novú verziu liberalizmu zatiaľ zrejme takto zväčša nevnímajú, lebo im November naozaj veľa dal, a málokedy sa vedia vcítiť do kože tých, ktorým viac vzal než dal. V hranom filme sotva natrafíme na niekoho, kto by sa odhodlal ponúknuť dnešný variant *Modernej doby* nie iba preto, že Chaplinov po svete veľa nebehá, ale najmä preto, že tú dnešnú nevnímajú tak kriticky ako on v začiatkoch tú svoju. Navyše vedia, že aj rod Mrkvičkovcov, ktorý robí kasu, radšej uniká do cudzích rajov, než aby sa díval na obraz vlastného vegetovania.

Takže systémovej kritiky je poskromne. Sľubne tým smerom vykročili Alice Nellis (*Ene Bene*) a Bohdan Sláma (*Divoké včely a Štěstí*), obaja však túto cestu opustili, i keď rôznymi smermi a na rôznej úrovni. Výrazne sa do obrazu mizérie vegetovania ponoril Zdeněk Jiráský (*Poupata*), ale aj on vyzdvihuje skôr dôsledky než systémové príčiny. A tak ťažisko takejto kritiky nachádzame prevažne v oblasti dokumentu či paradokumentu. Z generácie odchovanej Novembrom sa, podľa mňa, prebila na čelo tvorba dvojice Vít Klusák a Filip Remunda (*Český sen*, *Český mír*, *Vše pro dobro světa a Nošovic*), ktorá sa filiáciami na kabaretno-klaunský princíp Michaela Moora navyše stretá so spoločenským ohlasom. Kdesi nad sa vznáša étos patróna tejto generácie Karla Vachka, ktorému zázemie šesťdesiatych rokov dovoľuje voči súčasnosti väčší nadhľad a odstup, čo sa premieta do čoraz kritickejšieho, ale aj divácky hermetickejšieho pohľadu na ňu. Jeho ďalší odchovanci, ako Vít Janeček (*Závod ke dnu*), Martin Mareček (*Hry prachu*, *Zdroj*, *Auto*Mat*), Procházka *Drnovickým catenacciom* ponúkajú rozvetvenú sondáž či diagnostiku rozličných stránok nadvlády kapitálu nad pseudodemokraciou v jej ekonomických, ekologických či morálnych dôsledkoch. K nim sa druží Robert Sedláček (*Největší z Čechů*) prehliadkou bizarností a výstrelkov doby, kým Erika Hníková (*Ženy pro měny*, *Nesvadbov*)

si kriticky posvietila na protiľahlé sociálne póly ženského sveta, a najnovšie rozbúrila vody Silvie Dymáková *Šmejdmí* až s dosahom na právne regulácie, čo už naozaj nie je bežné. Mozaikovitou skladačkou tému otvára, ale skôr v podobe otázk, Ivan Vojnár v *Cinematerapii*...

Do brizantnej témy rómskeho etnika a s ňou spojených kontroverzií sa už roky načiera veľkou lyžicou. *Political correctness* však vedie k tomu, že sa tematizujú buď etnické špecifiká a lokálny kolorit, príklady skupinových, miestnych či individuálnych integračných úspechov alebo zas očividná diskriminácia, na pole treníc vyvolávaných neochotou prispôbiť sa v každodennosti životného štýlu väčšine sa však púšťa málokto. A tak nakoniec vystúpi do popredia nestranný lokálny prieskum dvojice Klusák – Remunda *Smrt v Tanvaldu*, ktorý otázku smeruje na diváka, a hraný film Tomáša Magnuska, ktorý v *Bastardoch*, obraze spolu(ne)nažívania na malomestskej škole toto tabu prelomil pohľadom na každodennosť rozhrania gádžovia – Rómovia v priamej zrážke. Zaujal tým natoľko, že novosť pohľadu zastrela poloamatérskosť realizácie, a úspech spustil sériu pokračovaní, kde pribúda rasizmu úmerne s ďalším poklesom kvality. Nie je však príznačné, že do témy, ktorá sa až tak natíska, sa renomovanejším autorom nechce?

* * *

Keďže český a slovenský film je koprodukčne čoraz väčšmi prepojený, hodne úspechov aj neúspechov padá na obe strany, pričom spoločné pole dokumentárnej tvorby je také rozľahlé, že niet priestoru venovať sa tu slovenskej vetve. No hneď prvý slovenský krok v hranom filme smerom k systémovej kritike, *Rivers of Babylon* Vlada Balca s Petrom Pišťankom, metaforizácia vzostupu mečiarovskej kapitálokradnej vrstvy, je koprodukčný. A keď sa vlajkonosič slovenského hraného filmu prvého ponovembrového desaťročia Martin Šulík po fáze atmosferizácie koloritu *Krajinky* v rozličných kľúčoch vrátane magična odhodlal pohrúžiť do sociálnej súčasnosti, *Sľnečný štát* nakrútil ako čisto český. V posledných rokoch vlastne niet slovenského hraného filmu (okrem *Ďakujem, dobre*), ktorý by nebol aj český, a tak sem zákonite patria.

Po dlhoročnom obchádzaní systémovej kritiky sa u nás tým smerom vydala celá skupina mladých slovenských talentov. Iveta Grófová si prvou polovicou *Až do mesta* Aš posvietila na monotóniu a úbohosť živorenia sivých myšičiek pri pásovej výrobe. Na podobnú trnistú cestu vyslal hrdinku bitú životom Juraj Lehotský v *Zázraku*. Najhlbšie nazrel do devastačných účinkov antisociálnej ekonomiky na ľudskú dušu Mátyás Prikler v sardonicky suchom *Ďakujem, dobre*, kým Zuzana Liová *Domom* rovnako prenikavo osvetľuje dôsledky kríženia tradičnej rodinnej koncepcie s novým duchom doby. Fornayovej *Můj pes Killer*, kde sa nad klenbou príbehu-nepříbehu vznáša hrozivý tieň úvodu, v strohom rozvíjaní témy intolerancie a citovej vyprahnutosti vystihuje mantinely slobody vymedzené pre tých, ktorých systém vytlačil na okraj. Ako antipód k týmto sondážam cez sociálno-psychologické ponory do ľudských duší a vzťahových vzorcov sa vynoril Karáskov *Kandidát* podľa Hečkovej a Havranovej predlohy so smutnomiešnou, švejkovstvom švihnutou groteskou výrobou politickej bábky na objednávku a vykričal, že kráľ je nahý.

Takže systémovej kritiky pribúda, najmä na Slovensku, aj v radoch tvorcov hraných filmov, ktorí sa, napriek zrodom troškovín a seriálových oddychoviek, v autorskej zložke odhodlávajú prenikať za fasádu zriadenia, oveľa úspešnejšieho v opíjaní ľudí rožkom, než sa kedy podarilo totalitným budovateľom poťomkinovských dedín. Nie je to zlá prognóza.

PAVEL BRANKO

Pavel Branko, foto: L. Stacho



Načo diskutovať?

Niekoľko postrehov o diskusiách, dialógoch a konfrontáciách v slovenskej kinematografii

Počas troch posledných mesiacov roka 2013 sa uskutočnili tri podujatia, ktoré sa dotýkali fungovania domácej kinematografie v rôznej miere komplexnosti – Slovenská filmová a televízna akadémia (SFTA) zorganizovala odbornú diskusiu o Audiovizuálnom fonde (AVF), Kinečko s portálom Slovenský film pokračovali v diskusnej sérii *Podme hovoriť o...* debatou o diváckom hite *Kandidát*, Katedra audiovizuálnych štúdií (KAS) z bratislavskej VŠMU iniciovala druhý ročník Konfrontácií – študentskú reflexiu hraných a dokumentárnych bakalárskych a magisterských filmov.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že také rozdielne témy diskusií, za ktorými stoja rôzne inštitucionalizovaní usporiadatelia, s heterogénnym publikom a odlišným priebehom (zámerným aj nezámerným), stratégiami a výstupmi, je neprimerané spájať a hľadať medzi nimi paralely. Myslím si však pravý opak. Za najdôležitejší symptóm takejto zvýšenej koncentrácie vymenovaných akcií treba hľadať rastúcu potrebu vymieňať si názory na polemickejšie témy – a to verejne a viac kontinuálne. Otvárajú sa tak príležitosti na rozvoj ľudí, ktorí sa podujatí zúčastnia (či už pasívne alebo aktívne), na okamžitú spätnú väzbu pre samotných organizátorov a organizátorky a na vytváranie impulzov k pozitívnemu napredovaniu audiovizuálnej spoločnosti. Legitímne však prichádza aj alternatíva B: veci nezvyknú dobre a dlhodobo fungovať, keď sa flexibilne nenadviaže na vložené úsilie a keď chýba ochota aktívne počúvať. K antickému ideálu koexistencie jednotlivcov a komunity, ktorú budujú tak, aby žili šťastne a spravodlivo, odkazujú viacerí.

Keď chceme, aby boli diskusie zmysluplné, čo by malo byť ich cieľom? Kreovanie takých podnetov a nápadov, ktoré vedú k lepším výsledkom. Áno, je to vážne vyjadrenie, ale treba ho rozmeniť na drobné – a pri jednotlivých diskusiách si ukážeme k akému kreovaniu došlo a aké impulzy sprostredkovalo. Ale opäť, impulzy ešte nie sú výstupy a rovnako dobre sa môžu rozplynúť do nenávratna, aby ich niekto po desiatich rokoch znova objavil a považoval za novátorské.

Nie taká dávna prehistória

„Kinematografické diskusie“ sa konali samozrejme aj v minulom režime – z dnešnej perspektívy si pri prechádzaní prepisov môžeme myslieť, že sme sa ocitli v Juráčkovom univerze Požičovne mačiek. Frekvencia stretnutí bola však vyššia a keď oddelíme ideologický obsah od formy, nájdeme príklady kolobehu názorových protipólov.

Debaty na partikulárne témy prebiehali a prebiehajú aj v rámci domácich filmových festivalov a rozširujú tak ich portfólio aj o populárno-vzdelávaciu zložku. Tri zásadnejšie diskusie sa uskutočnili pred šiestimi rokmi z iniciatívy SFTA na Filmovej a televíznej fakulte. Už názov 15 rokov slovenského filmu – hraného, dokumentárneho a animovaného naznačoval na istú diskontinuitu a nepravidelnosť verejných debát (o každodenných privátnych diskusiách na chodbách inštitúcií, či priľahlých krčmách a kaviarňach netreba vôbec pochybovať). Jasná štruktúra a stratégia diskusií – po hlavnom príspevku, v ktorom autor načrtnol vývin za uplynulej poldruha dekády, nasledovali kratšie príspevky, ktoré prešli do zväčša odborného rozhovoru panelistov a následného dialógu s publikom (zväčša odborným a nie až tak veľmi početným). Priebeh debát ukázal, ako veľmi boli potrebné a okrem zásadných „objektívnych“ okruhov sa nevyhli ani osobným záležitostiam a súkromným konfrontáciám. Je praktické, že ich upravený prepis vyšiel v *Kino Ikone* 1/2008 a informačne bohaté texty od M. Šmatláka, M. Kaňucha a I. Laučíkovej sú súhrnným obrazom o jednom období slovenskej kinematografie od divokých deväťdesiatych rokov po stabilizujúce sa prostredie na konci prvého desaťročia nového milénia.

Témy, ktoré najviac rezonovali v spomínaných diskusiách, po piatich rokoch nezmišli, len získali inú podobu vývojom v čase ovplyvnenú najmä zmenou inštitucionálneho zázemia v podobe AVF. V akej kondícii je hraný, dokumentárny a animovaný film, si je možné v súčasnosti každoročne prečítať v prílohe januárového čísla Film.sk a po novom aj v prílohe Výročnej správy AVF – no v oboch prípadoch ide viac o jednostranný transfer informácií.

SFTA diskutuje o AVF

Špecifiká súčasnej slovenskej kinematografie, malý nerentabilný filmový trh, ešte zdevastovaný rozpadom štátnej monopolnej kinematografie a problematickou transformáciou, trpí nedostatkom finančných zdrojov – a preto je logické, že sa vážne a racionálne argumenty týkajú prerozdeľovania finančných prostriedkov, spôsobov hodnotenia súťažiacich projektov a reflexie zrealizovaných diel. Akokoľvek je možné odvolávať sa na relatívnosť doby a myslenia, platí, že objem finančných prostriedkov je konečný, a že keď dielo obieha vo verejnom diskurze, nedá sa očakávať, že verejnosť – laická, aj kritická naň bude mať jednotný (ale aj adekvátny názor), ktorý by sa okrem toho zhodoval s úmyslom tvorcov.

Dominantnou témou diskusie o AVF¹ bolo práve fungovanie hodnotiacich mechanizmov, kritérií odborných komisií

a kompetentnosti ich členov, tak aby kolektívne rozhodnutia zabezpečili vznik najlepších projektov z ponúkaného výberu. Tak ako pred piatimi rokmi na diskusii o hranom filme, aj tu sa otvorila otázka dramaturgie a miery, v akej ju členovia komisií a AVF ako inštitúcia (ne)majú plniť.² Filmy, ktoré dosiahli najvýraznejšie ohlasy v zahraničí (*Môj pes Killer*, *Dom*), vychádzajú z prepracovaného scenára.³ Rovnako prepojenosť osôb a nepotistické vzťahy sú chronicky opakujúca sa súčasť prostredia – parafrázujúc Miroslava Luthera – kto nie je v konflikte záujmov, nemá kontakt s realitou. Otázkou zostáva ako strategicky a dlhodobo konflikt záujmov riešiť, pretože sa nedá rátať s tým, že počet audiovizuálnych subjektov zázračne narastie. Predloženie návrhov od profesijných združení a asociácií na zlepšenie systému, ako aj príspevky do diskusie od producentov narážajú práve na dané personálne obmedzenia, či už sa týkajú zmien počtu členov komisií alebo vypracovávania expertných posudkov, ktoré by obsahovali hodnotenia a mali by slúžiť ako pomôcka až autorita pri rozhodovacích kompetenciách hodnotiteľov. Uvažovať treba aj o náročnosti procesu, ktorý vyplýva z dvojakého typu informácií vstupujúcich do hodnotiaceho procesu – ekonomicko-technické a ideové, pričom jedny sa dajú vyčíslieť a presne pomenovať a pri druhých sa pohybujeme v abstraktnejších kategóriách bez jednoznačného súdov, keď do „hry“ vstupujú individuálne vkusové preferencie a rozhlád. Nájst riešenie, ktoré bude systematické a dlhodobo funkčné, závisí od zodpovedného postoja všetkých subjektov, vstupujúcich do procesov a efektívnych nástrojov vychádzajúcich z podmienok slovenského prostredia.

Podme hovoriť o Kandidátovi

Diskusia o filme *Kandidát* s tvorcami a filmovými kritikmi bola tretia v rámci cyklu *Podme hovoriť o...*⁴ a jej populárno-náučný charakter podporovalo aj neformálne prostredie A4 – priestoru súčasnej kultúry. Ešte pred uvedením filmu do distribúcie vznikol taký *buzz*, že už pár dní po premiére ho zaradil k filmovým udalostiam roka. Funkčná práca s propagáciou prekonala tézu, že slovenskí diváci by mali prísť na domáci film a priori kvôli jeho slovenskému pôvodu, a nie inej pridanej hodnote. Reflexia filmu v médiách sa zamerala práve na tento aspekt filmu, jeho deklarované žánrové zaradenie a využívala porovnanie až konfrontáciu s väčšinovou tvorbou – sociálnymi drámami. V takto zvolenom móde sa niesla aj diskusia s režisérom a spoluscenáristom *Kandidáta*, ktorú moderoval autor názorovo vyhranenej recenzie. Rozpačitý priebeh debaty spôsobilo vzájomné neakceptovanie názorov účastníkov a neschopnosť aktívne počúvať.

Konfrontácie

Práve študentské Konfrontácie považujem za užitočné laboratórium, v ktorom sa na bezpečnej pôde školy na jednej strane dá učiť reflexii zoči-voči tvorcom a argumentačnej podpore vlastného názoru, na druhej strane si zvykať, že dielo, ktoré voľne cirkuluje, vyvoláva rozličné reakcie, nápomocné, primerané, ale aj nevydarené a zbytočné. Skupinu tvorcov zodpovedne zastupoval Martin Šulík, a tak sa mohla rozprúdiť živšia debata o adekvátnych hodnoteniach a kvalite filmov. Bolo by preto ideálne, ak by sa ďalšieho ročníka Konfrontácií zúčastnilo čo najviac zainteresovaných tvorcov vybraných filmov.

Konfrontácie tak spolu s podobnými diskusiami majú reálny potenciál pomôcť lepšie pochopiť prácu tých druhých, znížiť negatívne delenie sa na *my* a *oni* a tam, kde je to potrebné, prispieť k hľadaniu riešení a využiť ich v praxi – viem, nie je to vôbec málo. No stále stretávam dosť ľudí, ktorí vedia a chcú aktívne počúvať a spolupracovať.

ŽOFIA BOSÁKOVÁ

Autorka je doktorandka na Katedre audiovizuálnych štúdií a k viacerým organizátorom a aktérom diskusií ju viažu pracovno-právne a/alebo priateľské vzťahy. Je ochotná diskutovať hlavne o tom, čo v texte je a nie o tom, čo v ňom nie je.

- 1 Prepis a editáciu diskusie momentálne spracúvam.
- 2 Konkrétnejšie vyjadrenia o súčasnom postavení dramaturgie v európskych kinematografiách sa dajú nájsť v prepise diskusie 15 rokov hraného filmu v *Kino Ikone* 1/2008.
- 3 Pozri viac v mojom texte Scenáristické a dramaturgické workshopy: univerzálny liek na neduhy hraných filmov? vo *Film.sk* 6/2013.
- 4 Predchádzajúce dve diskusie o kreatívnej distribúcii a študentských filmoch sú online prístupné na www.slovakfilm.sk/#podmehovorito... .

zľava: Marek Urban, Jonáš Karásek, Michal Havran, Martin Ciel a Peter Konečný. foto: TK



S MAREKOM ŠULÍKOM SA HRÁME HRU NA DIEŤA

r. Martin Šulík, SR, 2013 –
premiéra 15.1. 2014 na Dvojke

Dokumentarista Marek Šulík sa vrátil do detstva. Aspoň na chvíľu, kým nakrúcal diel z dokumentárneho cyklu *Slovenské kino*. Pomenoval ho *Hra na dieťa* a venuje sa téme detského hrdinu. Ukazuje v ňom, aké príjemné je mnohovýznamovo sa hrať, a čo sa stane potom, keď vyrastieme. Tento mechanizmus detstva je cítiť z každej strany – od odrastených detských filmových hrdinov, ktorí sú vtipne a zmysluplne prepletení s filmovými ukázkami zo svojich filmov až po hru na filmových teoretikov. Do témy nás autor vovádza cez súčasnosť – kastingom na hlavnú detskú postavu pripravovaného hraného debutu Jara Vojteka. V nasledujúcich piatich perspektívach prezentuje, aký bol a ako sa menil detský hrdina v slovenskom filme.

Kapitoly sú sústredené tematicky, s chronologickým zaradením. Predstavia sa v nich dve herečky – Zuzana Cigánová v snímke Andreja Lettricha *Malá manekýnka* (1960) a Barbora Bobulová vo filme *Vlakári* (r. Juraj Lihosit, 1988). Zvyšní traja detskí hrdinovia pôsobia mimo filmového priemyslu. Azda preto sú kapitoly s nimi vydarenejšie, otvorenejšie.

Režisér Šulík dôsledne a pritom s citom a hravosťou prepletá. Voľne a zároveň presne asociuje osudy dospelých hrdinov s ich detskými, filmovými predobrazmi. Päť odrastených protagonistov odkrýva kam ich osud zavial a ako ich film poznačil. Či už je to Martin Hrebeň, ktorý podobne ako postava v seriáli *Teta* v detstve prišiel o rodičov, alebo Marián Bernát, ktorý sa musí vo filme (*Keby som mal pušku*, r. Štefan Uher, 1971) i v súkromnom živote vyrovnávať so stratou mladšej sestry a túži po slobode.

Hlavnou metódou dokumentu je princíp rekonštrukcie. Spolu s protagonistami režisér inscenuje ich niekdajšie detské hlásky či scény, ba niektorí sa vyberú hľadať lokality, kde kedysi nakrúcali. Šulík protagonistov nabáda k témam, kde voľne rozvíjajú svoje spomienky. Tie vhodne dopĺňa filmovými ukázkami. Na príklade dnes už zrelého muža a otca Marcela Ravingera sa dá viditeľne odčítať podobná írečitosť, akú mal kedysi jeho otec vo filme *Deň náš každodenný* (r. Otakar Krivánek, 1969). Zároveň tým príkladne demonštruje viacvrstvosť a plasticnosť tohto autorského dokumentu.

Prínosným a dôvtipným je princíp obsadenia detí do rolí filmových teoretikov. Teoretici odpovedajú na naivné a pritom milé otázky ich detských verzií. Stretnutie „odtlačku o päťdesiat rokov mladšieho“ od Václava Maceka či detsky zmenšenej podobizne Petra Michaloviča vykladajúcej o „rôznych perspektívach“ dodáva celej snímke pôvabné čaro. Cyklus Slovenského kina je Šulíkovou časťou mimoriadne vydarene zavŕšený. Je hravý, nápaditý a pritom nie naivný. V závere divákom nezabudne pripomenúť, aké je nakrúcanie s deťmi náročné. Ale aj veselé.

PAVLA RACHELOVÁ



záber z nakrúcania *Hry na dieťa*. zdroj: Hitchhiker



camera obscura

Pútavé pábenie o Menzlovi a Hrabalovi

Hrabalovský svet očami Jiřího Menzla
Bratislava: SFÚ 2012

Slovenský filmový ústav (SFÚ) sa vydávaniu odbornej literatúry venuje už úctyhodných pätnásť rokov. Podľa svojho zamerania vychádzajú jednotlivé knižné publikácie SFÚ v rámci štyroch pomerne diferencovaných edícií: Orbis Pictus sa zameriava na monografie významných tvorcov z histórie slovenskej kinematografie, Camera Obscura na profily súčasných postáv slovenského a európskeho filmu, Camera Lucida na teoretickú filmologickú literatúru a edícia Studium na texty určené vysokoškolským študentom s filmovým a humanitným zameraním. Knihy z edície Camera Obscura sú pre svoje čitateľsky atraktívne témy (v minulosti v tejto edícii vyšiel napríklad profil Wima Wendersa, Pedra Almodóvara, Martina Šulíka, Emira Kusturicu a i.) nielen zvlášť populárne, ale nachádzajú svojich čitateľov aj v radoch menej odborného a viac cinefilného publika. V roku 2012 pribudla k jej publikáciám kniha filmového vedca Petra Gavaliera. Volá sa *Hrabalovský svet očami Jiřího Menzla* a zaostrené je v nej na šesticu filmových výstupov tvorivého tandemu Hrabal – Menzel.

Tvorba Bohumila Hrabala obohatila literatúru a kultúru druhej polovice dvadsiateho storočia o nový *terminus technicus*: „pábitel“. Pábitelmi sú ústredné postavy Hrabalových textov, a teda obyčajní ľudia, roztopašní rojkovia a uvravení rečníci zaplavujúci svojich spoločníkov nekonečným vodo pádom príhod a spleti myšlienok. Títo hrabalovskí pábitelia popri Kafkovom Jozefovi K a Haškovom Švejtkovi zastávajú jeden z prototypov literárnych postáv, ktoré sa podieľali na kreovaní koloritu hlavných hrdinov filmov českej novej vlny. Najpočetnejšiu obrazovú podobu pábitelom udelil Jiří Menzel, ktorý po Hrabalovej próze siahol šesťkrát. Motiváciu napísať knihu venovanú tvorbe „značky“ Hrabal – Menzel bližšie rozviedol Peter Gavalier v rozhovore pre *Film.sk*: „Po knihách o Wimovi Wendersovi a Ivanovi Palúchovi som chcel pokračovať v niečom, čo by som nazval akousi stredoeurópskou trilógiou. V nej sa snažím postihnúť osudy tvorcov rozličných profesií a z rôznych prostredí, ktorých spája to, že svojím osobitým dielom presiahli hranice domovskej krajiny. Hlavné mám však veľmi rád Hrabalovu tvorbu.“

Štruktúra knihy je pomerne jednoduchá a prehľadná. Gro predstavuje šesť ústredných kapitol rámcovaných úvodným a záverečným komentárom autora („Proológom“ a „Epilógom“), pričom každá z nich je venovaná jednému filmu-adaptácii Hrabalovej prózy, pochádzajúcej z réžie Jiřího Menzla. V postupnosti kopírujúcej chronológiu vzniku jednotlivých filmov za sebou teda nasleduje šesť podrobných, starostlivo premyslených filmových interpretácií pomenovaných podľa samotných filmov: *Smrt pana Baltazara*, *Ostře sledované vlaky*, *Skřivánci na niti*, *Postřižiny*, *Slavnosti sněženek* a *Obsluhoval jsem anglického krále*. Chronologické čítanie kapitol čitateľovi umožňuje vnímať jednotlivé filmy v postupne sa rozrastajúcom kontexte Menzlovej tvorby a sledovať tak vývoj jeho režisérskeho rukopisu. Tu Peter Gavalier prichádza k záveru, že zatiaľ čo prvá trojica filmov (nakrútená v období zlatých šesťdesiatych) sa „intenzívne zaoberá otázkami bytia človeka“, v druhej trojici filmov „vystupuje viac do popredia jeho telesnosť“.

Na druhej strane kniha rovnako dobre funguje aj ako zbierka individuálnych, významovo samostatných interpretčných štúdií a ich súborné ani postupné čítanie preto nie je nevyhnutné. Interpretácie sú poprepletané citáciami samotného Hrabala, ale aj slávnych filozofov-mysliteľov a ich diel. Autor napríklad nachádza súvislosti medzi Hrabalovou prózou a Heideggerovou existencialistickou filozofiou (v opakujúcom sa motíve cesty a smrti), Bachtinovou koncepciou groteskného realizmu (hodovanie a vychutnávanie si všetkých pozemských rozkoší) či učením Tao Lao-C'a (v súvislosti s cestou a premenou hlavného hrdinu románu *Obsluhoval jsem anglického krále*). Texty sa tak vyznačujú vnímavým, i keď silne subjektívnym pohľadom na Hrabalove knihy a Menzlove filmy. Cítiť z nich (sympatický) fanúšikovský záujem o tvorbu obidvoch tvorcov a miestami (rovnako sympaticky) pripomínajú pábenie hrabalovských hrdinov.

Problém fungovania konceptu knihy však narušá útlá úvodná kapitola s názvom „Problematika prepisu literárneho diela“. U čitateľa navodí dojem, že autor má ambíciu uberať sa cestou hlbšieho analyzovania filmových adaptácií, ktoré sa bude snažiť zodpovedať predmetné otázky adaptačných štúdií. Namiesto bádania a analyzovania autor popisuje a interpretuje a od akademickej obce sa tak obracia k širšiemu čitateľskému publiku. Začlenenie kapitoly do obsahu možno zargumentovať tým, že kniha *Hrabalovský svet očami Jiřího Menzla* vznikala ako habilitačná práca Petra Gavaliera, ktorá si už z princípu nárokuje na odborne orientovanú metodológiu písania textu. Stanovený cieľ posúdiť vzájomnú konfrontáciu rozličných jazykov filmu a literatúry sa napriek tomu podarilo naplniť len povrchné a zredukované na príklade prepisu Hrabalovho pábenia z kníh na filmové plátno.

Pre čitateľa, ktorý by od knihy očakával súhrn odbornejších štúdií rozvíjajúcich problematiku adaptovania literárnych diel, bude *Hrabalovský svet očami Jiřího Menzla* z vyššie uvedeného dôvodu tak trochu sklamaním. Na druhej strane čitateľovi vyhladávacému predovšetkým texty na konfrontáciu vlastného čítania filmových obrazov prinesie kniha príjemné, uspokojivé a nenáročné čítanie. Obohatí ho zaujímavými postrehmi a poteší sympatickým fanúškovstvom vo vzťahu k tvorbe Bohumila Hrabala a jej filmovým adaptáciám z réžie Jiřího Menzla.

MICHALA BURČÁKOVÁ

VFF for president

Ak neplánujete stráviť začiatok marca intenzívnym rozmyšľaním nad svojím prezidentským kandidátom, od 11. do 15. 3. bude v priestoroch VŠMU a KC Dunaj prebiehať tretí ročník VFF.

Visegrad Film Forum (a. k. a. VFF) – a teraz upozornenie na začiatok – nie je filmový festival. Podľa oficiálnych vyhlásení jeho tvorcov je to medzinárodná networkingová a vzdelávacia platforma pre začínajúcich filmárov a filmových nadšencov. To v praxi znamená asi toľko, že sa na niekoľkých štvorcových metroch stretne pár stoviek študentov z celej Európy. A niekoľko desiatok profesionálnych filmárov z celého sveta sa s nimi prídete podeliť o svoje skúsenosti s filmovou tvorbou.

Potom sa stanú v zásade tri veci. **a)** Začne sa konať vzdelávanie. **b)** Začne sa konať *networking*. **c)** Spojí sa to dokopy (na obrázku pozri ideálny stav). Program VFF bude pozostávať najmä z *master classes* a prednášok režisérov, kameramanov, producentov, sekcia *case studies* bude venovaná konkrétnym filmom a podmienkam ich vzniku.

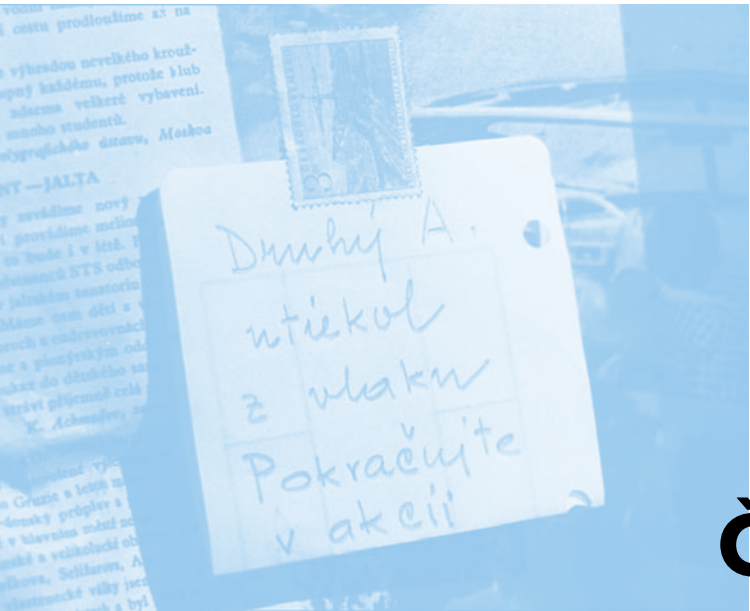
Tento rok prijal pozvanie napríklad švajčiarsky režisér Christian Frei, ktorý bol za svoj dokumentárny film *Vojnový fotograf* nominovaný na Oscara. Na svojej *master class* bude hovoriť o tom, čo to znamená stráviť dva roky s vojnovým fotografom v oblastiach aktívnych vojenských konfliktov. Nakrúcať pritom o ňom film – prežiť – a nestraťiť režisérsky nadhľad a kontrolu nad situáciou. Okrem rôznych *master classes* a *case studies* prebehne intenzívny trojdňový scenáristický workshop Paula Cronina – amerického lektora zo School of Visual Arts New York, ktorý vznikol tak trochu náhodou, keď sa raz Cronin ocitol v garáži po zosnulom scenáristovi Alexandrovi Mackendrikovi a objavil jeho denníky.

Základným cieľom VFF je vytvoriť priestor, kde je možné viesť otvorený dialóg, diskutovať o nových prístupoch a spôsoboch myslenia o filme. V atmosfére prezidentských kampaní by to mala byť osviežujúca voľba.

www.visegradfilmforum.com



VFF 2013



Odvrátená strana Česk(oslovensk)ého filmu



Únos - Strana je v prvom rade v srdci.

V roku 1998 TV Markíza odvysielala seriál *30 Prípadoů majora Zemana*. Bolo to prvý raz po páde totalitného komunistického režimu, čo sa seriál objavil vo vysielaní kompletne¹. Následnému uvedeniu *Majora Zemana* v českej verejnoprávnej TV predchádzalo niekoľko rokov verejných diskusií, či má táto vlajková loď normalizačnej falzifikácie dejín v novej demokratickej spoločnosti vôbec miesto.

15

Majorovi Zemanovi bolo vyčítané hádam všetko. Réžia, herecké výkony, kamera, dokonca aj hudba Petra Lišku. No najväčším problémom bol scenár a posolstvo seriálu. Hrdinský mýtus o príslušníkovi SNB Janovi Zemanovi, ktorý diváka sprevádza históriou Československa od konca 2. svetovej vojny až po obdobie normalizácie. Jednostranný výklad kontroverzných historických udalostí (Vítazný február, Babice, Mašínovci, menová reforma, Akcia R, Pražská jar...) ktorý režim potreboval verejne omieľať pri každej príležitosti, sa dočkal aj nemeckého dabingu pre spriatelenu NDR a jednotlivé diely boli podľa témy premietané aj na stranických podujatiach a seminároch.

No aj po roku 1989 bola sledovanosť majora Zemana relatívne vysoká. Či už to bolo z úprimného záujmu, nostalgie, alebo malo ísť o proces akéhosi vnútorného utvrdenia sa že tieto časy sú už dávno preč, začali sa objavovať pochybnosti, či má takáto tvorba v demokratickej spoločnosti vôbec miesto. Najväčšou výčitkou bola propagácia komunistickej ideológie, resp. jej legitimizácia, alebo trauma priamych aktérov, či príbuzných obetí opisovaných udalostí². Načo vyťahovať na svetlo niečo, čo by malo radšej zostať zabudnuté? Stačí, že antikvariáty sú plné brožovaného ideologického krimi-loja z edície Magnet (Naše Vojsko). Verejnoprávna ČT preto pojednala vysielanie seriálu ako *30 návratů*, kde bol každý diel spojený s úvodným strihákom a dodatočnou televíznou diskusiou, pre prípad, že by divák nebol poučený a nebol schopný si vytvoriť názor, alebo propagandu ideálov komunizmu zo seriálu odčítať. Komerčné televízie, ktoré tiež potrebovali podojiť vzniknutý rozruch, pre istotu prilepili pred úvodnú znelku vysvetľujúci titulok o pozadí a kontexte, v ktorom bol seriál nakrútený. Komunistickú stranu po zhliadnutí *Majora Zemana* síce nikto nevolil, no vďaka svojim „kvalitám“ si zo seriálu urobilo niekoľko ľudí kult³. A keďže *Ostalgia* sa dobre predáva, seriál sa dočkal aj DVD vydania ako kartónová príloha k bulvár. Na druhej strane, predbiehanie sa v nasilu za vlasty pritiahnutých hláškach zo seriálu nie je práve ideálnym príkladom reflexie minulého režimu.

Kauza *Major Zeman*, ako žiarivý príklad prekrúcania histórie, v sebe nesie všetko, čím by sa malo vyrovnávanie s minulosťou zaoberať. Ak vynecháme diskusiu o chabých umeleckých kvalitách, či zneužitých hercoch a zameriame sa na ideologický obsah príbehov, máme pred sebou časovú konzervu, ktorá o normalizácii môže povedať viac ako by mohol ktorýkoľvek súčasný výklad. Samozrejme za predpokladu, že divák je už poučený a súvislosti buď pozná, alebo si ich dohľadá. *Major Zeman* však zďaleka nie je jediné dielko, ktoré

sa ocitlo vo vysielaní aj po roku 1989. V súčasnosti rotuje spolu s viac či menej známymi seriálmi v káblových televíziách zameraných na „staré“ seriály a filmy. Paradoxne už iba ako komerčný produkt bez akéhokoľvek výkladu.

Filmy patří lidu!

Závazok dohliadať nad najdôležitejším umením ČSSR síce nesplnila na výbornú ako vo vtedy spriatelenej Číne⁴, no ani u nás sa znárodnený filmový priemysel nemal za čo hanbiť. Spolu s programovým zabitím československej novej vlny začal o ne/existencii filmu rozhodovať trezor. A tých zopár filmov, ktoré mu iba zázrakom unikli, muselo v distribúcii bojovať so schematickým balastom. Po páde železnej opony si diváci konečne mohli vychutnať tieto dobre utajené klenoty, často s absolútnym pochopením, prečo boli pred verejnosťou tak dlho utajované (napr. Kachyňovo *Ucho*). Filmy z trezora boli konečne zaradené do zlatého fondu českej a slovenskej kinematografie a ich dostupnosť nikdy nebola jednoduchšia. No filmy vyrobené na objednávku strany či s jej absolútnou podporou, to začali mať ťažké. Veľkej obľube sa netešili už v čase svojho vzniku, a preto sa ani nikto neobťažoval im venovať aj po roku 1989.

V roku 2009 sa však objavila iniciatíva *Filmy patří lidu!*, ktorej cieľom je oprášiť archív budovateľských a politicky angažovaných filmov a ponúknuť ich v novom kontexte. Projekt vznikol v spolupráci s českým Národným filmovým archívom. Akýmsi kritériom výberu sa stal „trezor naruby“ – filmy, o ktorých sa takmer nevie, keďže už niekoľko dekád ich nikto radšej ani nechcel vidieť, či už pre ich politický podtext, alebo ich priemernú až chabú umeleckú hodnotu. No aj tu je významnejšia ich hodnota z hľadiska historickej pamäti. Je to dokonalé svedectvo, do akých rozmerov je možné dotiahnuť prekrúcanie reality a ako funguje propaganda. Mnohé z filmov zdanlivo ani nepotrebujú výklad, keďže také suverénne zavádzanie a schematizmus sa hľadá len ťažko.

Gottwaldovo kontinuum

Kým filmové týždenníky sa snažili úspešné budovanie socializmu divákovi v kine dokazovať, za nimi nasledujúce filmy ospevovali ideál prítomnosti, ktorý nikdy neexistoval. Kým realita mala orwellovský nádych, strana ju prezentovala ako zamjatinovsky dokonale usporiadaný systém. Schematizmus vo filme má v sebe zakódovanú túžbu po detailne premyslenom, no nikdy nezrealizovateľnom modeli každodenného života.

Filmy hladiace dušu vládnej garnitúre dominovali dvom obdobiam. V prvej fáze to boli budovateľské päťdesiate roky, keď bolo ich nosnou úlohou bezpečne vysvetliť a spracovať heroické prevzatie moci z rúk kapitalistických vykorisťovateľov a jej „odovzdanie“ pracujúcim, obhájiť znárodnenie súkromných podnikov a neustále upozorňovať na fakt, že triedny boj sa revolúciou neskončil, ale bude prebiehať večne.

Na pripomenutie si ohavností, ktoré kapitalizmus napáchal na robotníckej triede, vznikol v roku 1954 najikonickejší film tohto obdobia. *Botostroj* (1954, r. K. M. Walló) je adaptáciou rovnomenného románu T. Svatopluka a opisuje pomery v Zlíne pred rokom 1948. Bezcharakterný kapitalista Tomáš Baťa sa na ceste za ziskom nezastaví pred ničím a vymýšľa stále efektívnejšie metódy ako z robotníkov vyžmýkať čo najviac a nezastaví sa ani pred popieraním ľudskej dôstojnosti (pozri scénu schvalovania typizovaných kaďubúdok kde v rámci šetrenia drevom povolí dosky iba v okolí záchodovej misy „aby lidi koukali rychle zmizet do práce“). Pracujúci pri práci v neľudských podmienkach takmer umierajú, pričom Baťa samozrejme pakuje s nacistami a najväčší strach má zo šírenia komunistickej ideológie medzi zamestnancami. Invenčnosť pri absolútnom prekrúcaní faktov scenáristom naozaj nechýbala. Na sfilmovanie *Botostroja* komunistom obzvlášť záležalo, dokonca bola scenáristom umožnená stáž v Sovietskom zväze, aby mala Moskva istotu, že bude mať komunistický výklad Baťu želanú podobu. Nedokázali mu totiž odpustiť, že zaviedol sociálny systém ešte pred samotným Sovietskym zväzom. Z toho istého dôvodu nadšený revolucionár Jozef Horák opisuje neznalým robotníkom *Botostroja* o tom, aký je ZSSR pokrokový, nádherný a krásny kraj. Film bol nasadený do kín po celej republike, prezentovaný ako umelecký a divákov mal uistiť, že nový poriadok je to najspravodlivejšie, čo sa im mohlo stať. Do očí bijúca schéma Botostroja však ani na chvíľu nepripustí prijať jeho obsah ako pravdivý a preto nebol všade prijatý tak, ako Strana očakávala. Dôkazom je najmä premiéra v Gottwaldove, kde musela zasahovať polícia, lebo rozhorčení diváci začali od zúfalstva demolovať kino. Na Zlínsku sa preto *Botostroj* už pre istotu nepremietal.

Opakom zámerne ponurého *Botostroja* je hudobná „podívaná“ *Zítřa se bude tančit všude* (1952, r. Vladimír Vlček). Formálne aj obsahovo zachytáva fenomén tzv. „nového človeka“ – uvedomelého komunistu plne si vedomého svojej historickej úlohy, ktorú zohráva v dejinách. Strana tu ťažila z optimizmu budovania nového sveta po vojne, čím si získavala najmä mladú generáciu. Osvedčená schéma boja

dobrého s lepším predkladá útržkovitý príbeh etnografa, ktorý chvíľu odoláva, a nakoniec zistí, že jeho miesto nie je medzi plevami a zapojí sa do zväzáckej činnosti. Folklór ako ľudové umenie bol pre stranu bezpečný, keďže sa zo žiadnych uhlov nedal napadnúť ako niečo kapitalistické. *Zítřa se bude tančit všude* by sa dal preto charakterizovať ako séria nakrútených pohľadníc, kde tvoria kroje, chemlonové úsmevy a zväzácke uniformy jednu masovú spartakiádnú choreografiu. Kto pátra po pravom plnofarebnom soreláckom krčci, nemusí hľadať ďalej. DVD verzia z roku 2010 obsahuje dodatočný komentár scenáristu filmu Pavla Kohouta, ktorý odstupom času reflektuje obdobie, v ktorom film vznikal. V kombinácii s filmom tak vzniklo cenné svedectvo o dôvodoch vstupu celej jednej generácie do strany, generácie, ktorá po rokoch vytriezvela a cítila sa podvedená.

Psychologický ponor do duše „nového človeka“ ponúka *Únos* (1952, r. Ján Kadár, Elmar Klos). Opisuje dramatický príbeh cestujúcich lietadla, ktoré americký agent unesie na vojenskú základňu pri Mníchove. Väčšina z nich však nepožiada o politický azyl, chce sa vrátiť do vlasti a preto cestujúci zostávajú väznení na Západe. Celá situácia je vlastne čítankovým modelom uvažovania, aký sa od občanov očakával. Konflikt v rámci skupiny pasažierov je postavený na rozpore medzi uvedomelou väčšinou a spiatočnickými individualistami stojacimi za únosom. Na tomto príklade je dokonale načrtnutá virtuálna realita, ktorú strana preferovala – že sloboda môže mať iba jednu správnu podobu a občania sa delia na tých, čo ju už prijali, a tých, čo ju ešte len prijímú. *Únos* je vlastne návodom pre pracujúci ľud, ako sa zachovať v krízových situáciách a odolať pokušeniu, pričom divácky zážitok spočíva v postupnom budovaní strachu zo spáchania ideozločinu. Katarziou je jednak úspešný návrat do vlasti a hlavne radosť, že všetci obstáli.

Päťdesiate roky sa niesli aj v znamení večného hľadania spoločného nepriateľa. Československo ako nárazníkový štát ZSSR muselo čeliť diverzii zvonka aj znútra. Bolo to obdobie agentov-chodcov⁵. Znárodnený filmový priemysel túto tému zabalil do žánru a cez špiónske či kriminálne príbehy šíril paranoiu, že západné mocnosti nespia a nepriateľa treba hľadať vždy a všade. Prípadným záujemcom o zapojenie sa do protištátnej činnosti bolo v týchto filmoch jasne naznačené, že nemajú šancu a že polícia a ľud sú ostražití. Ideálnymi príkladmi sú *Expres z Norimberku* (1953, r. Vladimír Čech), či *Severní Přístav* (1954, r. Miloš Makovec), ktoré sa formálne síce snažia priblížiť filmu noir, no schéma tu vystupuje na povrch do takej miery, že sa všetka tá snaha



Botostroj - Joska Horák agituje.



Expres z Norimberku - Diverzant si môže tak maximálne kúpiť Marxove spisy.

16-

stráca v jednej veľkej moralite. Hon na agentov a všadeprítomná neistota politických trilerov z 50. rokov ponúka učebnicový príklad dusivej atmosféry hlbokého stalinizmu.

Hlídat maso, neplést se do politiky a vyprat žaludek

Zlatá éra budovateľského filmu skončila príchodom československej Novej vlny, odmäkom a Pražskou jarou. Krátke obdobie relatívnej umeleckej slobody sa skončilo príchodom tankov, čím sa Československo ocitlo v druhom období temna. Bibliou normalizácie sa stalo *Poučenie krízového vývoja* – dokument, ktorý vznikol ako výstup XIII. zjazdu KSČ a ku ktorému sa vedenie republiky až do nežnej revolúcie klaňalo. *Poučenie* samozrejme obsahovalo aj novú koncepciu umenia. Režisérovi ČS Novej vlny strana veľmi rýchlo nahradila spoľahlivejšími kádrmi, vďaka čomu aj vznikol nový pojem „normalizovaný film“. Jeho cieľom bolo v divákovi opäť upevniť pozíciu zdravého jadra strany, presvedčiť, že nový poriadok je naozaj poriadkom a ponúknuť oficiálnu verziu krízového vývoja.

Na scénu sa v plnej sile vracia aj režisér Karel Steklý. Filmu sa venoval ešte za protektorátu, spolupracoval aj s Voskovcom a Werichom v Osvobozenom divadle a po roku 1948 sa oddal režirovaniu budovateľských filmov. V jeho rozsiahlej filmografii nájdeme medzinárodne oceňované filmy (*Siréna* z roku 1947 získala Zlatého leva na MFF v Benátkach), ale aj agitky poplatné režimu (za všetky stačí spomenúť adaptáciu Ivana Olbrachta *Anna Proletárka*, 1952). Najtvorivejší bol však práve v sedemdesiatych rokoch, keď mu bolo umožnené nakrútiť jeden film ročne. Steklého určite nemožno označiť za režisérskeho diletanta, no jeho „poučenú trilógiu“ – práve naopak – možno definovať ako najhlbšie dno československého normalizovaného filmu.

Hroch (1973), *Za volantem nepřítel* (1974) a *Tam, kde hnízdí čápi* (1975) vykladajú Pražskú jar ako nepochopenie udalostí. Socialistický realizmus po krátkom, no intenzívnom období Novej vlny už nemožno mať onen nádych päťdesiatych rokov. Normalizovaný film sa preto stal pokiaľ možno civiliznejším, snažil sa zohľadniť zmenu, ktorou spoločnosť za dvadsať rokov prešla, a najmä rátať s tým, že optimizmus z ľudí ako si vyprchal. Preto bolo treba vysvetľovať rok 1968 trochu „sofistikovanejšie“:

Za volantem nepřítel je metaforou na rozklad spoločnosti zlákaney ideálmi Pražskej jari. Pražskí taxikári žiadajú nereálne zvýšenie platov a šéf podniku, uvedomelý komunista, im odmieta vyhovieť. Vyhrotená situácia dospeje až do takého štádia, že taxikári sa rozhodnú svojho šéfa zabiť. Ten umiera s presvedčením, že hoci sú reakčné sily schopné vraždiť, nikdy sa im nepodarí vyhrať.

Tam, kde hnízdí čápi sa odohráva na dedine v 50. a 70. rokoch. Budovateľská kapitola opisuje starosti komunistických funkcionárov s kolektivizáciou a tá „krízová“ sa sťažuje na polená, ktoré hádzajú pravicové sily družstvu pod nohy. Je to žiarivý príklad nekonečného množstva filmov, ktoré v podstate hovoria jednu a tú istú vec. Že aj napriek neistej dobe ešte stále existujú uvedomelí komunisti a práve tí sú zárukou udržania toho najspravodlivejšieho režimu na svete. A poučenie? Nekláste otázky, zbytočne sa nesnažiť meniť už zabehané a hoci sa život zdá byť ťažký, treba sa s ním vedieť popasovať.

Najbizarnejší spomedzi všetkých normalizovaných filmov a zároveň najťažšie stráviteľný je *Hroch*. Steklý túto (podľa vlastných slov) „fantastickú burlesku“ inicioval, vymyslel, napísal a nakrútil skôr z vlastnej iniciatívy ako na objednávku strany. *Hroch* je pokusom o ostrú politickú satiru udalostí okolo roku 1968. Odohráva sa v nekonkrétnej krajine (ktorá má všetky atribúty Československa 70. rokov) a točí sa okolo hrocha žijúceho v zoo. Rozbolí ho zub a úradník menom Hroch prichádza posúdiť, či má banka dať toľko zlata na požadovanú zlatú korunku. Zviera hroch úradníka Hrocha zhltnie a prehovára do sveta z jeho útrobov. Novinár Pip Karen odporučí celú situáciu využiť v prospech pripravovaného prevratu pravicovou inteligenciou. Sfanatizovaný dav sa hrocha nevie nabažiť, no v najdôležitejšej chvíli, pri prvom verejnom prejave hroch Hrocha vyvráti, čím sa celý podvod odhalí. Toľko k hlavnej „dejovej“ línii, vedľajšie motívy, ako hluchá speváčka s načúvacími okuliarmi, či verejná zbierka pod názvom „konto hroch“ v tejto chvíli netreba rozoberať.

Z *Hrocha* vytŕča až škodoradostné vysmievanie sa porazeným reakčným silám, no historicky oveľa zaujímavejší je výklad roku 1968. Steklého analýza pozostáva z rozdelenia spoločnosti na tri skupiny. Politikov, ktorí stratili vieru v socializmus a túžia po moci, štvavých novinárov – oportunistov, a pomýlený ľud. Podvodníci využívajú prázdne frázy o zrušení

cenzúry, no vzápätí masírujú sfanatizovaný dav novými heslami, letáčikmi a manifestáciami na tému hroch. Ak išlo Steklému o zachytenie zmätku vo vypätom období, úlohu zvládol. No práve navrstvené metafor, inotaje, odkazy na reálne postavy a udalosti robia z *Hrocha* zdĺhavú a takmer nepozerateľnú zlátaninu. Humor, ktorým chcel takú vážnu tému odlahčiť, sa akosi nedostavil a film bol kŕčovitý natoľko, že sledovanosť bola aj napriek povinným projekciám nízka. Dokonca aj dobová tlač utrúsila drobnú kritiku o nečitateľnosti celého filmu a zbytočnom trojitom kódovaní roku 1968.

Výber filmov v tomto článku nie je vyčerpávajúci ani zďaleka. Za štyridsať rokov totalitnej diktatúry vznikli desiatky filmov poznačené propagandou a ich opätovné sprístupnenie je iba začiatkom hlbšieho výskumu, ktorý sa niekedy v budúcnosti (dúfam) odohrá. Kým rádiá na nás stále chrlia soc-popový muzak (ktorého textové posolstvo je často hudobným ekvivalentom upriamovania pozornosti na všetko nepodstatné) a nikomu to neprekáža, filmové dedičstvo totalitného režimu je ešte stále tabuizované. Pred propagandou je možné mať buď rešpekt, alebo ju demaskovať. Jedno jej nahráva druhé jej efekt oslabuje. Stačí si len vybrať. Ak má mať také niečo ako komunistická filmová propaganda v demokratickej spoločnosti miesto, zalúži si špeciálnu pozornosť. Jej odčítanie a pochopenie môže byť jednak kľúčom k dotvoreniu si obrazu o nedávnych dejinách, no v prvom rade ju možno vnímať ako lekcii. Aby sa niečo podobné už pre istotu nezopakovalo. Vždy je lepšie byť v odčítavani jednostranného výkladu stavu vecí kovaný, ako bezbreho prijímať všetko, čo je na plátne/obrazovke, je to farebné a aspoň trochu sa to hýbe.

„To není klec, chlapče. To měl být dům s doširoka otevřenými okny. Stavěli jsme ho pro vás, bránili ho svými životy, aby se vám v něm lehce žilo, líp než nám.“

„Ale my vám na něj serem!“ zařval vztekale voják.⁶

hLuk

- 1 Roku 1995 premietal zopár dielov Febiofest, no išlo len o účelový výber. In: Kohoutek, J.: *Veřejná polemika o uvedení seriálu Třicet případů majora Zemana v České televizi po roce 1989*.
- 2 Napr. Jan Beneš, podľa ktorého vznikla seriálová postava Pavla Daneša v roku 2004 zažaloval TV Prima, že vysiela seriál bez historickej konfrontácie a tým znevažuje jeho osobu. In: Kohoutek, ref. 1.
- 3 Major Zeman má dokonca aj vlastný fanklub, ktorého členovia sa pravidelne stretávajú, chodia navštevovať miesta, kde sa seriál nakrúcal a bažia po všetkom, čo bolo so seriálom spojené.
- 4 Hrdinský príbeh *Geniálne dobytie Tigrej hory* (1970) videlo podľa štatistik 7,3 miliárd ľudí, teda každý žijúci Číňan musel tento film v rámci kultúrnej revolúcie vidieť minimálne sedem ráz. In: Clark, P.: *Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949*. Cambridge University Press, 1987.
- 5 Emigranti po roku 1948 naverbovaní západnými kontrarozviedkami. Za sľúbenú odmenu (ktorá im mala byť vyplatená po návrate) sa ilegálne vrátili „domov“ aby získavali informácie o politicko-hospodárskej situácii, alebo páchali škody. Väčšinou podstúpili iba základný tréning a ich jedinou výhodou bola znalosť reálií a reči. Úspešnosť agentov-chodcov bola slabá a viac ako polovicu z nich ŠTB pochytila.
- 6 Rozhovor majora Zemana so svojim vnukom v „poslednom“ prípade majora Zemana *Zločin na zámku*, ktorý Procházka zasadil do druhej polovice osemdesiatych rokov. Zeman (podobne ako jeho autor, ktorý sa na sklonku života ocitol v nevôli režimu) prežíva dezilúziu slepej uličky, v ktorej sa socializmus ocitol. *Zločin na zámku* mohol vyjsť až po revolúcii. In: Procházka, J.: *Zločin na zámku*. MEDEA – NTC Interpress, 1990.

Peter Kalmus: Zbieranie ako princíp tvorby



Memento – pomník obetiam holokaustu. 1987 – 2007. Foto: Peter Piovarczy

Rebel, šoumen, aktivista, radikálny odporca a kritik pozostatkov bývalého režimu, zberateľ, akumulátor, recyklátor – aj tak by sa dal v krátkosti charakterizovať slovenský výtvarník Peter Kalmus. Tento všestranný „samorast“ sa už v sedemdesiatych rokoch stal neprehliadnuteľnou súčasťou výtvarného undergroundu v Československu. Jeho performance a vernisáže, na ktorých sa rád zviditeľňuje v extravagantných kostýmoch, ho dnes radia k „exotom“ na slovenskej výtvarnej scéne. Predsa však Kalmus akosi vyčnieva z tohto panoptika – v dobrom slova zmysle. Jeden zo svojich najdlhšie vznikajúcich cyklov – *Memento*, venovaný obetiam holokaustu, nedávno prvýkrát verejne sprístupnil v rámci výstavy *Nové*, v bratislavskej *Galérii 19*.

Memento – pomník obetiam holokaustu. 1987 – 2007. Foto: Peter Piovarczy

Zbieranie vecí (a informácií) patrí v súčasnej vizuálnej kultúre k obľúbeným témam: od digitálnych archívov, cez stohy materiálov zhromaždených na policiach a v škatuliach, až po celé priestory zaplnené systematicky alebo chaoticky najrôznejším typom objektov. Súčasní autori asi najradšej zbierajú pozostatky vlastných, ale aj cudzích osobných histórií, ktorých vznik niekedy sami iniciujú. Je na nás, či tento typ tvorby budeme interpretovať z psychologického hľadiska, alebo ako aktivizmus a určité vymedzenie sa voči konzumnému spôsobu života, či ako spôsob antologického zberateľského čítania.

Akumulátor

Pokiaľ ide o Petra Kalmusa, väčšina jeho umeleckej produkcie by sa v širšom kontexte dala začleniť do rámca tzv. „collection art“ (W. Grasskamp).

V Kalmusovom prípade sa zberačský/zberateľský princíp dá vysledovať prakticky vo všetkých polohách jeho tvorby: či už priamo zreteľne, napríklad v *Návrhu na poslednú oponu* – diele, ktoré vzniklo (a stále vzniká) montážou tisícov plieskov odtrhnutých z plechoviek, alebo ako „vedľajší produkt“ v kresbovom cykle *Partitúry*, kde všetok mimovoľný odpad (zvyšky farebných ceruziek, ale aj prach uvoľnený pri gumovaní) autor zbiera a archivuje v špeciálnych „junkartových“ nádobách.

Sám seba Kalmus vidí predovšetkým ako „zberateľa životných príbehov, skúseností, zážitkov a informácií“ a súčasne ako „hľadača súvislostí svojho dočasného bytia“. Tieto momenty sa priebežne snaží zaznamenávať v rôznych textoch, o. i. aj vo vlastných memoároch, zostavených mimochodom tiež na princípe zbierania. Tento temer 300-stranový opus s výstižným názvom *Odcudzené otázky* koncipoval ako interview vyskladané z otázok, ktoré si privlastnil („odcudzil ich“) z rôznych iných, už zaznamenaných rozhovorov.

Beatník

Niekde na pozadí Kalmusovej práce by sa iste dali vysledovať prvky modernistických smerov dáda a surrealizmu, ale aj živelnosť improvizovaného fluxusu. Napriek mnohým podobným črtám, ktoré ho spájajú s predchádzajúcimi hnutiami alebo umelcami, zostáva Kalmus ojedinelým fenoménom. Jeho autenticnosť zrejme súvisí aj s faktom, že jeho umelecký vývoj sa odohrával mimo akademického sveta. Ako postrehla už P. Hanáková, práve jeho „insitizmus“ sa v súčasnosti stáva akousi pridanou hodnotou.

Prvé koláže, asambláže a objekty z vyhotovených a nepotrebných vecí začal vytvárať v polovici sedemdesiatych rokov v priestoroch

svojho vtedy novonadobudnutého dvojizbového bytu v Košiciach. „Okrem týchto vecí“, spomína si na toto obdobie, „som už mal v byte magnetofón, zosilňovač, reproduktorové debny a hromadu kníh. Základné informácie o výtvarnom umení som čerpal hlavne z dvoch kníh, ktoré som študoval takmer denne. Išlo o *Slovník západoeurópskeho maliarstva* a *Slovník západoeurópskeho sochárstva*.“

„Beatnícky“ spôsob života, ktorý si osvojil, bol v okruhu undergroundovej scény sedemdesiatych a osemdesiatych rokov určite skôr o intenzívnom prežívaní atmosféry doby (s jej hudbou, literatúrou a umením) než o cieľnom hľadaní si vlastnej cesty.

Pri pokuse o priblíženie Kalmusa ako umelca a súčasne Kalmusa občana nemožno vynechať jeho politicky angažovaný postoj. Hoci v našom slovenskom prostredí vyznieva jeho aktivizmus, realizovaný často prostredníctvom jeho performance, niekedy trochu kontraproduktívne, zdá sa, že preňho samotného je výsledkom vnútorného nasadenia, akýmsi hlasom „zvnútra“, možno aj vecou svedomia a charakteru. Pod vrstvou „šoumenstva“ sa ukrýva naliehavá potreba zaujať principiálny postoj. Sám k tomu poznamenáva: „V *anti-totalitárnych témach* je môj občiansky postoj absolútne v súlade s mojím životným krédom a s mojím bytostným prežívaním.“

Kovošroty

Zberateľský princíp a spôsob ako s ním Kalmus pracuje, ho zároveň radí k autorom, ktorí napomáhajú novo definovať to, čo je súčasťou spoločnosti bežne považované za odpad. Podobne ako jeho starší „súputník“ a priateľ Otis Laubert, priznáva vzťah k zabudnutým a odhodnoteným veciam – banálnym predmetom našej každodennosti, ktoré už doslúžili a ktoré skôr než „odpadom“ Kalmus navrhuje nazývať „druhotnými surovinami“. „Odkedy si pamätám,“ hovorí v tejto súvislosti, „zbožňujem bazáre, smetiská, kovošroty a žijem v nich. Som v nich prítomný dennodenne.“ Svoje príbytky (žije striedavo v Piešťanoch a v Košiciach) postupne zaplňa, pomerne chaoticky a nedbanlivo usporiadanými zbierkami všetkého možného: od dobových agitáčných nápisov, režimistických symbolov, typografických návrhov, tabuliek s názvami už neexistujúcich ulíc a podobných „sedimentov“ predošlej éry, cez rôzne kovové predmety, kľúče, rúčky z mlynčekov, pružiny, strúhadlá, až po plastové hračky, platne, knihy, staré úradné záznamy a prírodniny – toto všetko predstavuje zdroj potenciálnych vecí, čakajúcich na nový význam.

V porovnaní s už spomínaným Laubertom a jeho „nutkavou potrebou poriadku“ (J. Geržová) pre Kalmusa je naopak charakteristická skôr neplánovanosť, spontánnosť

až živelnosť. Nie je systematikom, rád improvizuje, zväzda ho pôvab podomácky vyrobených predmetov, obľubuje rôzne „kutilské“ praktiky. V tomto ohľade je jeho tvorba blízka fenoménu DIY (*Do It Yourself*), založenom na invencii a osobitom pretvorení zozbieraného materiálu.

Jeho vizualita je originálnym „spojením vetešníctva a politického aktivizmu“ (Z. Janečková), jeho objekty a inštalácie zmesou najrôznejších štýlov, žánrov a techník. „Postmodernisticky“ spája, mixuje, recykluje, ale aj odcudzuje a ironizuje všetko čo ho aktuálne zaujíma. Rád sa pohybuje v až nepredvídaných realizáciách, od šperku, cez performance, až po nerealizovateľné, utopické nápady. Je autorom mnohých tvárí a schopností, neustále nám odhaľuje nové prekvapenia.

Nové

O jeho mimoriadne širokom zábere napokon svedčia aj výstavy, ktoré sa v posledných rokoch usiluje koncipovať ako premiérové, teda z prác, ktoré ešte neboli verejne prezentované. Túto skutočnosť zdôraznil aj názvom *Nové* v prípade nedávnej výstavy v *G 19*.

Pred touto výstavou sa bratislavskej verejnosti naposledy predstavil v roku 2010 v Dome umenia po boku O. Lauberta a L. Čarného. V odborných kruhoch jeho prezentáciu s názvom *Dielo* vtedy viacerí hodnotili ako „kulturnú udalosť roka“. Jej jedinečnosť spočívala zrejme aj v neopakovateľnej „vetešnícko-bazárovej“ atmosfére, ktorú sa mu podarilo vytvoriť. Naproti tomu, na výstave *Nové* zvolil iný spôsob prezentácie. Akoby tentoraz vystupovala do popredia skôr vážnejšia, rituálna, meditatívna poloha Petra Kalmusa. Na vysvetlenie v tejto súvislosti poznamenal: „Pretože nosnou časťou výstavy bolo po prvýkrát sprístupniť verejnosti závažný kamienkový projekt *Memento*, všetky ostatné diela boli určite prispôbené tejto depozitno-pracovnej inštalácii, ktorá sa ocitla v takmer samostatnom komornom-intímnom priestore. Keďže si tento pietny projekt vyžadoval citlivé doinštalovanie celého priestoru, vznikla skutočne akási meditatívna poloha celej prezentácie.“

Rituály

Ak hovorím o rituálnej polohe Kalmusovej tvorby, mám na mysli predovšetkým jeho diela ako *Memento*, *Partitúry*, čiastočne *Návrh na oponu*. Tých, ktorí ho poznajú tu asi zaujme kontrast medzi Kalmusom performerom, „ktorého je všade veľa“ a tichou meditatívnu rovinou týchto prác... Napriek odlišným genézam majú všetky spomínané diela jednu spoločnú črtu. Totiž, všetky sa rodili/rodia postupne v čase, dlhé roky. V tomto kontexte

bolo zaujímavé porovnanie Kalmusovej tvorby s časozbernou metódou českej dokumentaristky Heleny Třeštíkové (E. Filová). O „procesuálnej črte“ svojho umenia sa sám vyjadruje slovami: „V mojom živote a tvorbe mám viacero rôznych... ako to nazvať..., tém, variácií, príbehov, poslástiev atď. Pri väčšine z nich je pre mňa dôležitejší proces, či už ide o rituálnu časť mojej práce, alebo ready made.“

Od roku 1988 napríklad denne obaloval mosadzným drôtom aspoň jeden kamienok zosobňujúci deportovaného Žida počas existencie Slovenského štátu. Tieto kamene v diele *Memento* sa neskôr stali súčasťou monumentálneho pomníka *Park ušľachtilých duší* vo Zvolene. Na výstave v *G 19* práve toto dielo rezonovalo najsilnejšie. Kalmus, ktorému v žilách koluje slovenská i židovská krv, o ňom pred pár rokmi povedal: „Časom som dospel k presvedčeniu, že najlepším spôsobom, akým by bolo možné vzdať úctu viac ako sedemdesiatim tisícom židovských obetí, zavraždených v období holokaustu, by bolo vytvorenie monumentálneho diela zahŕňajúceho sedemdesiat tisíc kamienkov. Každý jeden z týchto prírodou opracovaných a vyhladených kamienkov som dotvoril mosadzným drôtom. Prepojenie prírodných kamienkov s tradičným výtvarným materiálom – mosadzou sa mi javilo byť ideálne. Z každého jedného kamienka vlastne vznikla originálna miniatúrna plastika. Historizujúce i súčasné. Meditatívne i pietne.“

Zdá sa, že každodenný rituálny „tréning“ sa preňho časom stal nevyhnutnosťou. Keď po dvadsiatich rokoch dokončil *Memento* pustil sa do svojej ďalšej veľkej témy, ktorou je jeho posadnutosť linkami evidentná v cykle *Partitúry*. „Je to až taká odovzdanosť,“ hovorí Kalmus, „fascinácia, pri ktorej tisíce, bez preháňania možno už desaťtisíce hodín monotematicky vytváram monopolia z liniek. A keďže vedľajším produktom rysovania liniek je kvantum maličkých ceruziek, ja ich nazývam ceruzkové špaky, strúhadiel, farebného prachu, archivujem si to a vytváram reliquiáre vedľajších produktov.“

Hoci väčšina artefaktov na výstave *Nové* nepochádzala z autorových obľúbených bazárov, starinárstiev, antikvariátov, kovošrotov, zberných dvorov prípadne kontajnerov, ktoré tiež s obľubou navštevuje, nebol by to Kalmus, keby sa tam také predmety predsa len nevyskytli. Tie sa nachádzali v *Kalmusovom ilustrovanom náučnom slovníku v 444 euroobaloch*, v už spomínanom plieskovom závese s názvom *Návrh na poslednú oponu* a niektorých častiach *Súpravy bicích nástrojov*. V deň vernisáže sa autor prekvapivo bicích nedotkol, svojim divákom však zahral na piatich starých elektrických organoch...

NAĎA KANČEVOVÁ



Pohľad do inštalácie výstavy Robert Wilson. Videoportréty. foto: SNG / Deko

Wilsonove Videoportréty

Stačí, že sa to hýbe?



Robert Wilson. VOOM Portraits. Kool (Snow Owl), 2006

Návštevníka aktuálnej výstavy v Slovenskej národnej galérii *Videoportréty* víta pri vchode umelcová výpoveď o zátiší: „*Zátišie je súčasťou skutočnosti*“, zdieľa s nami Bob Wilson, celosvetovo známy divadelný režisér amerického pôvodu. Jeho dielo je ako multižánrový pavúk, znepokojivý, lesklý, čo do nepričetnosti dráždi predstavivosť, ale paradoxne a tuším aj zámerne, necháva diváka chladným. Po prvýkrát sa v akejkoľvek forme predstavuje v Bratislave. Wilsonovský pavúk sa svojimi tvorivými nožičkami rozťahuje už pár desaťročí do všetkých strán, aj žánrovo aj geograficky. Bob Wilson totiž zbesilo režiruje a je vystavovaný, a zostáva po ňom neuveriteľná, komplexná sieť finančne a technicky náročne vyprodukovaných diel. Je drahý, technologicky prekvapivý, výrazovo úsporný, stále žiadaný, a občas sa sám, zdá sa celkom rád, prišpendlí na zamatové pozadie, aby sa nechal obdivovať.

Wilson skvelo ovláda remeslo, ktoré si sám vymyslel, a ktoré je nenapodobiteľné. Okrem toho je workoholik a perfekcionista, čo technologické pokroky a vysokoštylizovanú estetiku obsedantne vnáša do scénického a najmä operného umenia, a gadžety začleňuje do krehkej umeleckej formy. A hoci je nadmieru tvorivý, nikam sa neponáhľa. Vo svojich dielach totiž rôznymi spôsobmi zastavuje čas. Spomaľuje až k úplnému zamrznutiu dej, pohyb ruky, motivácie, plynutie, logickú nadväznosť. Nie nadarmo po zhliadnutí Wilsonovho predstavenia *Pohľad hluchého* (*Deafman Glance*) ho Louis Aragon považoval za súčasného nástupcu surrealistického tvorivého jazyka a umelca, ktorý surrealistické vízie, snovosť a inú, iracionálnu predstavu reality, dokáže sprostredkovať širokému obecstvu. Pomalosť pritom nie je póza, povie si každý po prečítaní Wilsonovho životopisu. Pomohla mu svojho času zásadne pri prekonávaní zajakávania sa.

Dnes je v Európe jednoznačne najznámejší svojimi operami, ktoré sa uvádzajú v najprestížnejších operných domoch s minimalistickou scénou a maximálne štylizovaným pohybom interpretov. Geograficky najbližšie možno vidieť v Národnom divadle v Prahe Čapkovu hru *Věc Makropulos*, ktorú zhudobnil s Alešom Březinom. Ale to, čím očaril nielen Aragona, bolo niečo, čo predchádzalo veľkonákladným operám. Dlhé autorské scénické kompozície vymykajúce sa racionálnemu a žánrovému uchopeniu, inšpirované medzi iným aj vnímaním a spôsobom komunikovania postihnutých detí, ktorých sa ujal – napríklad niekoľkohodinová inscenácia bez textu *List pre kráľovnú Viktóriu* (1974) alebo *Pohľad hluchého* (1978). Absolútnu slávu avantgardného autora mu zabezpečila opera na hudbu Philipa Glassa *Einstein na pláži* (1983) a čierny kabaret na hudbu Toma Waitsa s libretom Williama Bourroughsa *Čierny jazdec* (1990). Všetko ostatné sú už dejiny úspešného a nápadito obmieňaného umeleckého projektu, ktorý občas pôsobí aj ako biznis plán. Abstraktne uchopená činohra so špičkovými hercami (ako sú medzi inými Willem Dafoe alebo Isabelle Huppert) na dych vyrážajúco nasvietenom farebnom pozadí, ale aj dizajn nábytku, experimentálny film či videoart, akým je zvláštny a nie veľmi známy projekt krátkych videí *Video 50* z konca sedemdesiatych rokov minulého storočia, ktorý sa teraz spomína ako mentálny predchodca projektu Videoportrétov vystavovaných v Bratislave.

Nie je možné zostať ľahostajný voči tomuto géniovi, ktorému sa darí lavírovať medzi komerčnými scénami a projektmi, a stále byť považovaný za avantgardného. Tento rok sa dokonca dá aj do služieb politicko-spoločenskej udalosti, konkrétne spektaklu, ktorý sa má, za podpory ruských politických špičiek a prítomnosti samotného Putina, konať na moskovskom Červenom námestí, na počesť obetí totalitného režimu. To už naozaj pôsobí surreálne.

Vráťme sa ale späť k tejto konkrétnej umelcovej výpovedi v priestoroch Slovenskej národnej galérie. „*Zátišie je*“, vraví nám, „*súčasťou skutočnosti*.“ Čím je teda dnes zátišie? Čo zo

života zachytáva? Akej skutočnosti? Technológie sú už dávno prirodzenou súčasťou umeleckej tvorby a aj celebrity biznisu a filmového sveta, ktoré nám Wilson prináša v netradičných, vysoko štylizovaných polohách hneď vedľa exoticky pôsobiach, ohrozených druhov zo zvieracej ríše, nie sú pre umelca modelmi reflektujúcimi skutočnosť prvý raz. Ale sú podľa Roberta Wilsona ikonami alebo len rekvizitami? Prečo Wilson rozpráva o zátiší, keď nám predstavuje videoportréty? Snežné sovy na bodkovanom pozadí zarámované HD plazmami, hypnotizujúco pokojného, panoramaticky zachyteného čierneho pantera na mäkkom, hustom koberci, Stevea Buscemiho ako prežívajúceho mäsiara stojaceho nad rozštvrtenou kravou, moknúceho Brada Pitta, v spodkoch a zbraňou v ruke, mŕtveho a pitvaného Roberta Downeyho Jr. v citácii Rembrandtovej *Hodiny anatómie*, Salmu Hayek ako divu čiernobielych filmov, ktorej operené boa občas ožije ako nadýmajúca sa hrud' vtáka... Návštevník možno celkom nerozlúšti dilemu, či sú vystavené diela skutočne novým umením, napríklad novým vývinovým štádiom portrétového umenia. Wilsonove *Videoportréty* sú technicky a dramaturgicky naozaj premyslené do posledného detailu, svetlo, kompozícia, majstrovsky zaslučované video, všetko hrá. A naháňa dokonca aj zimomriavky tým, že nevieme, o čo v nich ide. Odkazov ponúkajú mnoho, Wilson je verný tradícii starých majstrov, je to polyhistor, vzdelanec a usilovný remeselník, ktorý sa s najväčším plezírom pohybuje medzi smotánkou, a tá ho samozrejme za to zbožňuje. Skúša naše obrazové asociácie, baví nás, odkazuje k dejinám fotografie, filmu, hudby atď., ale aj k svojim starším dielam. No na rozdiel od týchto síce dekadentných, ale stále veľmi stráviteľných a dokonca aj esteticky páčivých portrétov, v starších videách zo série *Video 50* sa voľnejšie pohrával s dejom a kompozíciou tak, že juxtapozíciou komicky menil prvotné vyznenie, a hlavne odvážil sa pointovať jednoduché deje. Zrejme preto sa zdá, že jeho výpoveď o zátiší pramení ešte z oných čias. Vo *Videoportrétoch* existuje iba minimálny pohyb, mikronáznak deja, život je v ňom štylizovaný a presne definovaný, ale zastavený, obraz, do ktorého je hrdina zasadený, je ako vesmír, všetko je stále v pohybe a premene, ale pritom nič sa nedeje ani nezmení.

A preto sa prirodzene ponúka aj úvaha, či treba toľko filozofie. Veď *Videoportréty* sú len produkty, ktoré sa sýtymi farbami, krásnou kompozíciou a zaslučovaným tajomstvom s minimalistickým dejom hodia do vkusne zariadeného interiéru toho, kto si takéto exkluzívne umenie môže dovoliť. Môže ním napríklad nahradiť obyčajnú telku, v interiéri mu dekoratér a interiérový dizajnér určite ponechali na to vhodné miesto. *Videoportréty* sú tlejúci oheň v kozube. Oheň za sklom. Plameň, ktorý dekoruje, nepopáli a ktorý priestor zohrieva svojím pohybom.

Napriek záverečným uštipačným myšlienkam, na zhliadnutie je v Bratislave predsa len obdivuhodný kus umenia. Wilsonovský koncept zátišia rámcujú špeciálne HD obrazovky holandskej značky VOOM, ktorá Wilsonovi zabezpečuje maliarske plátno akéhokoľvek formátu na ležaté, ale aj kolmé umiestnenie. Wilson televízor zbavuje jeho bežného, popisného obsahu a mení ho na plátno, dokonca na kus umenia, ktorého obsahom má byť surrealistické zobrazenie krásnych exemplárov ľudí a zvierat v skutočnej alebo nadrozmernej veľkosti.

Spôsob, ako Wilson pracuje so svetlom a farbami, ako nimi narába a manipuluje, je jedným z hlavných znakov jeho rukopisu. Hrá sa s pohybom svetla, akoby bol osobne darcom svetla. Okrem toho je aj kontrolórom času, ľubovoľne ho znehybňuje hoci ho nikdy nezastaví. A divák je očarený, veď súčasný človek má rád *moving pictures*, lebo ako povedal Andy Warhol: „*Stačí, že sa to bude hýbať, budú sa na to pozerat*.“

MAJA HRIEŠIK

zVODná distribúcia

Vďaka podpore Audiovizuálneho fondu som sa zúčastnila na kurze „Marketing and International Distribution“ usporiadaného Media Business School v španielskej Ronde. Jednou z tém bol aj súčasný stav filmovej distribúcie.

S rozvojom nových platforiem sa otvárajú aj nové možnosti formy distribúcie filmov. Primárne existujú dva ekonomické modely prevádzky nových foriem distribúcie – *server* – *TvoD* alebo *SVoD*. *TVoD* (čiže *transactio-nal VoD*) môže zahŕňať buď prehranie filmu bez uloženia do počítača (*streaming*), alebo stiahnutie, teda uloženie do počítača za fixný poplatok. V rámci *SVoD* (čiže *subscription VoD*) má divák predplatené určité časové obdobie, väčšinou mesiac, počas ktorého môže sledovať akékoľvek tituly z katalógu príslušného poskytovateľa, alebo si predplatiť hotový balík filmov. *SVoD* je výhodná aj pre poskytovateľa, ktorý má garantovaný zisk v dlhodobšom horizonte, aj pre diváka, ktorý nemusí pri každej objednávke filmu za fixný poplatok vyplňovať údaje o platbe. Predpokladá sa, že v prípade pretrvávajúcej finančnej krízy sa nástup *TvoD* a *SvoD* rozšíri ešte rýchlejšie ako sa predpokladalo. Už teraz je na trhu veľký počet ich poskytovateľov (voyo, amazon, netflix, iTunes, docalliance atď.). Ďalším krokom prevádzkovateľov *TvoD* a *SvoD* bude presvedčiť producentov o ich rentabilite a dlhodobej stratégii. S rozvojom technológií sa distribúcia audiovizuálnych diel po svete stáva určite jednoduchšou a menej nákladnou. Arthousevé filmy majú svoju stabilnú základňu divákov a vďaka nástupu digitálnych kín sa môžu distribuovať do väčšieho počtu kín i vyššie uvedených platforiem a dostať sa tak do povedomia väčšieho počtu divákov. Exploatacia filmu prostredníctvom *video on demand* sa tradične zaraďuje niekam za uvedenie DVD do predaja (priemerne 3 – 6 mesiacov od premiéry) a pred vysielaním v neplatennej televízii. Distribučné okná (*holdbacky*) sa líšia podľa krajín, napríklad v USA sa začalo experimentovať s konceptom *day-to-date release*, keď sú filmy uvedené zároveň v kine a VoD (napr. ako to bolo pri filme *V lepšej spoločnosti* (orig. *All Good Things*), ktorý mal premiovú TVOD premiéru v ten istý deň ako kino premiéru a tento risk sa vyplatil – film zarobil 6 miliónov dolárov na VOD a 582 miliónov dolárov v kinách).

V niektorých severských krajinách (napr. v Dánsku, Nórsku atď.) funguje exploatacia filmu spolu s uvedením na VOD podobne ako v USA (*day-to-date release*). Vo všeobecnosti sa vo svete čas *holdbackov* celkovo skracuje a celý systém smeruje postupne možno až k simultánnej exploatacii filmu od premiéry aj na VoD serveroch. Hlavným hnacím motorom týchto zmien je nepochybne pirátstvo.

Postupne všetky krajiny vrátane oneskorencov, akými je Japonsko, začínajú brať v úvahu VOD práva ako istý spôsob zisku už pri uzatváraní licenčných zmlúv. Na druhej strane je ilúziou domnievať sa, že VOD je spásou arthousevých filmov, alebo že sprístupnením filmov, ktoré predtým neboli nikde exploatované, online na VOD platformách sa zvýši ich predajnosť. Producenti by mali byť s paradigmou VOD opatrní, platia tu veľmi podobné lineárne stratégie, ktoré poznáme z predaja DVD vo veľkých reťazcoch: top 10 bude vždy v záujme väčšiny konzumentov.

ZUZANA BIELIKOVÁ

AVF AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

PITCHUJ, AK TO DOKÁŽEŠ

Návod na prezentovanie projektov
od Sibylle Kurzovej



So slovom *pitching* sa filmári stretávajú dnes oveľa častejšie ako pred rokmi. Táto forma prezentácie projektov sa stala akousi normou, ktorú by mal ovládať nielen každý producent, ale aj režisér alebo scenárista, ak chce svoj projekt doviesť do realizácie a následne aj do kín.¹ Podľa Sibylle Kurzovej, nemeckej odborníčky na *pitching* a prezentáciu, *pitchujeme* neustále: na rande, keď sa prezentujeme v dobrom svetle pred potenciálnou partnerkou alebo pred rodinou, ktorá sa rozhoduje, kde stráví tohoročnú dovolenku. V procese vývoja filmových projektov existujú okamihi, keď je dôležitejšie film predať ako len rozprávať dej. *Pitching* tu predstavuje spôsob predaja myšlienky projektu. Nejde len o rétorické schopnosti. Dôležitá je aj dobrá znalosť publika, pred ktorým prezentujeme a aj projektu, ktorý sa snažíme predstaviť.

Sybille je od roku 1994 trénerkou spoločenskej komunikácie a viac ako desať rokov sa venuje umeniu prezentácie filmových projektov, nielen z obsahovej, ale aj z formálnej stránky. Sám som absolvoval jej prednášku počas workshopu MIDPOINT, kde kládla dôraz najmä na spôsob vlastnej komunikácie, poznanie svojich silných a slabých stránok.

V roku 2000 napísala knihu *Pitch It*, ktorá má slúžiť ako návod pre začínajúcich „pitcherov“. V roku 2008 rozšírila pôvodné vydanie o novinky z oblasti digitálnej postprodukcie a distribúcie, ktoré významne zasiahli aj oblasť prezentácie projektov. Oproti prvému vydaniu sa rozšírilo i zameranie na nové cieľové skupiny. Okrem autorov pribudli praktické rady a návody pre producentov a režisérov, ktorí projekty prezentujú nemenej často. Toto vydanie sa vďaka českému Nakladateľstvu AMU dostáva v češtine aj k slovenským čitateľom.

Pred dvadsiatimi rokmi bolo získavanie peňazí na filmy a samotná produkcia úplne iná. Dnes sa každý tvorca musí vyrovnat s trhom a jeho neustálymi premenami, novými technológiami, ako aj s diváckymi návykmi a požiadavkami, ktoré sa menia častejšie ako predtým. To sa týka aj pitchingu. Je naivné si myslieť, že existuje producent alebo autor, ktorý nemusí prezentovať svoje projekty. A najmä v prostredí Európy, kde sú takmer všetky projekty závislé od verejných financií, televíznych spoločností alebo medzinárodných koprodukcí. *Pitch* má vzbudiť reálne nádeje a vízie, ktoré majú prehĺbiť spoluprácu, nielen získať financie, ale aj potencionálnych partnerov pre projekt. Nestačí *pitching* vnímať iba ako komunikačný nástroj. Je len jeden z mnohých, ktoré producenti a autori používajú, ale v procese vzniku filmu zohráva podstatnú rolu. *Pitching* nie je ani herectvo, ani šou. Je to profesionálne štruktúrovaná výmena informácií o projekte a ľudoch medzi profesionálmi, ktorí majú rovnaký cieľ – robiť dobré filmy a ak sa dá, aj z toho vyžiť.

V knihe *Pitch It* nájdeme zaujímavé rady ako prezentovať projekt (čo zdôrazniť a čo radšej nezmiňovať) a tiež ako ho štruktúrovať, aké slová a tón reči voliť, ako ho prezentovať nonverbálne alebo ako reagovať na stres, prípadne vyrušenia zo strany publika. Psychologickému rozpoloženiu pred a počas prezentácie, ako aj boju s trémou, zhodnoteniu silných a slabých stránok nielen projektu, ale aj osoby prezentujúceho venuje Sibylle v knihe niekoľko kapitol. Okrem toho sa venuje aj tomu ako a kde prezentovať, ako odhadnúť svojho partnera a čo je pre neho podstatné vedieť a čo nie.

Niektoré informácie a rady sa môžu javiť ako banálne a samozrejmé, ale z vlastnej skúsenosti viem, že je lepšie ich počuť viackrát. Pri samotnej prezentácii človek automaticky robí veľa chýb, ktoré si predtým alebo potom vyhodnotí ako nežiaduce. Ako praktický príklad môže poslúžiť často používaná formulka: náš projekt nebude vyzerat ako tento film, nebude sa zaoberat touto témou, alebo herec nebude hrať ako v onom filme. Možno sa to zdá samozrejmé, ale ak vyslovíme túto frázu, obecnstvo si automaticky predstaví ten film, alebo herca v onom filme, ktoré boli spomenuté v negácii, čo je vlastne nežiaduci efekt pre prezentáciu, pretože výsledný projekt tak vyzerat nemá. Vždy je lepšie používať kladné vyjadrenia a prípadne prirovnania k niečomu, čomu by sa mal hotový film podobat. Podobných detailov, ktorým je dobré sa počas prezentácie vyvarovat, Sybille opisuje v knihe niekoľko. Zároveň uvádza i niekoľko typov cvičení, ktoré nám môžu pomôcť zlepšiť nielen našu prezentáciu, ale aj spôsob, akým prezentujeme.

Síce sa môže zdať, že kniha je určená začiatočníkom v odbore, osobne som presvedčený, že má čo povedať aj skúsenejším tvorcom aj producentom. Najmä kvôli neustálym premenám prostredia, v ktorom filmy tvoríme, a aj formám prezentácie, pretože *pitching* patrí, aj keď si to mnohí nechcú priznať, k náplni práce filmového tvorcu.

Na záver použijem slová Dietera Kosslicka, riaditeľa Medzinárodného filmového festivalu v Berlíne (a tiež autora predslovu ku knihe): „Dnes je *pitch* všetko. V stále tvrdších podmienkach mediálnej oblasti nemôže v súčasnosti uspieť nikto, kto neovláda *pitching*, nevie dobre presvedčať...“

Vďaka Sybille sa môžeme snažiť tieto schopnosti zlepšovat a trénovat, čo nám síce nezaručí, že budeme mať automaticky úspech s našimi projektmi, pretože v *pitchingu* neexistujú žiadne univerzálne pravidlá, ale minimálne nám to môže uľahčiť cestu.

PETER BADAČ

filmový producent, www.bfilm.sk



Markovi Škopovi a Alici Tabery cenu odovzdáva Roberto Olla, výkonný riaditeľ Eurimages

Křižáček v Ríme

V novembri minulého roka sa Václav Kadrnka ako režisér spolu s producentmi Alicou Taberyovou a Markom Škopom ako prví českí reprezentanti zúčastnili so svojím pripravovaným projektom Křižáček na koprodukčného trhu New cinema network, ktorý je súčasťou Rímskeho filmového festivalu a získali tam (*vypitchovali si*) cenu poroty Euroimages vo výške 30 000 eur. Prinášame vám ich dva dojmy a pohľady na *pitching* – režisérsky a producentský.

I.

EP: Ako sa vám podarilo dostať na tento koprodukčný trh?

VK: V lete 2013 byl projekt Křižáček vybrán na Pitching and Feedback prezentaci v Karlových Varech. To už měl za sebou několik veřejných prezentací, kupř. na *Sofia Meetings* nebo na panelu nově připravovaných českých filmů na Finále v Plzni. Ve Varech jsme projekt spolu s producentkou Alicí Taberyovou odprezentovali veřejně, před publikem a porotou, která projekt otevřeně hodnotila, a my jsme ho obhajovali. To se nám, myslím podařilo a na základě ohlasů z Varů nás potom pozvali do Říma na Cinema Network, jakožto úplně první český projekt. Takže k úspěchu v Římě vedly drobné dílčí krůčky, které jsme absolvovali s důsledností a trpělivostí.

EP: Sybille Kurz¹ tvrdí, že každý film zúčastněný na *pitchingu* by mali producenti a tvorcovia vedieť charakterizovat jednu vetou. Máš aj ty pre účely *pitchingu* pripravenú takúto formuláciu? Ak áno, ako znie tá jedna veta o projekte Křižáček?

VK: Snažím se neřídit žádnými poučkami ani šablonkami, jak by se měl budoucí film nabízet. Jsou to často triky, které s opravdovou tvorbou nemají nic společného. Naštěstí jsem zatím nemusel tahat z klobouku takovéto jednovětné zaklínačky. Myslím, že všechno, co lze předem zformulovat do podoby nějakého zákona nebo normy odporuje svobodné tvorbě. Na jednu větu, která by měla charakterizovat Křižáčka se mě zeptejte, až bude film hotový.

EP: Aká bola forma *pitchingu* Křižáčka v Ríme?

VK: Obvykle jsou dvě formy *pitchingu*. První je, že tvůrci představují svůj budoucí film veřejně, před publikem. Mají na to asi pět minut a dalších pět minut je vyhrazeno na otázky. Na základě vaší prezentace si pak zájemci mohou domluvit osobní schůzky. Ty pak probíhají bokem u stolku a jsou více osobní. Druhou je pak forma jakou má kupř. rotterdamský Cinemart nebo právě římský Cinema Network, která spočívá v tom, že musíte projít selekcí a pokud váš projekt uspěje, jste zařazeni do oficiálního katalogu. V něm vyjde charakteristika projektu, synopse, autorská explikace, rozpočet, životopisy tvůrců a podobně. Tento katalog je předem rozeslán všem hostům a účastníkům a ti, pokud mají zájem, si pak s vámi domlouvají schůzky. V Římě jsme takových schůzek měli asi čtyřicet, z toho o půlku jsme požádali my. Pak od rána do večera sedíte u stolku, kde se střídají lidé jako producenti, nákupčí, delegáti z festivalů, členové evropských fondů, atp., kterým pořád dokola projekt představujete. Výhodou této formy je, že mluvíte s člověkem tváří v tvář a máte větší šanci jej nějak zaujmout. Nevýhodou je, že *pitchingujete* pořád dokola to samé a brzy jste unavení.

EP: Akú ste zvolili stratégiu?

VK: Snažili jsme se nejprve Křižáčka začlenit do kontextu česko-slovenské kinematografie, přiblížit jeho poetiku, vycházející z původní Vrchlického látky a pokusit se pojmenovat, v čem je tento projekt originální. Vrchlického předloha v sobě nese lyriku, kdysi typickou pro česko-slovenskou kinematografii. Současně je téma filmu celoevropské. Přitom jde stále o intimní příběh s jednoduchou zápletkou. Prostý a křehký. Dobře zafungovalo, když jsme zmínili, že by film měl v sobě nést prvky mýtu. Mýtus naznačuje žánr a způsob pojetí látky.

Samotný *pitching* jsme si rozdělili na tři části: úvod a představení projektu, což udělal producent, představení látky, tvůrčího záměru, vizuálů a přiblížení budoucího filmu – to byla moje práce, a nakonec organizační informace, které byly na producentovi. Následovaly dotazy a diskuze.

EP: Aký význam má pre teba *pitching*?

VK: *Pitchingy* pomáhají projektům zorientovat se v tom množství budoucích filmů, kterých vzniká každým rokem stále víc. Funguje to dvousečně, já si uvědomuji podle zpětných reakcí, co za film vlastně dělám, producent dostává vodítka kam projekt zasadit a lidé, kteří projekt vnímají zvenčí, se pokoušejí odhadnout jeho hodnoty. Vše je to samozřejmě předčasné, protože nikdo nedokáže odhadnout, jaký film ve výsledku bude. To tam všichni vědí, takže se trochu klame tělem. Myslím, že je třeba stále myslet na to, že svobodnou tvorbu nelze předem ovisáckovat ani definovat jednovětným úderným *loglinem*. Ale i tento argument může být součástí *pitchingu*, pokud nějak osvětlí záměr budoucího filmu. Vlastně se nejvíc vyplatí být upřímný a říkat věci jak doopravdy jsou.

II.

Marko Škop, jeden z producentů Křižáčka, projekt počas *pitchingu* v rámci New cinema network uvádzal, predstavoval a ukončil jeho prezentáciu.

EP: Aký význam má pre teba *pitching*?

MS: O pripravovanom projekte treba dať vedieť fondom, potenciálnym partnerom, distribútorom, festivalom. Stále populárnejší je dnes koncept verejného *pitchu* (*public pitch*), ktorý prišiel z dokumentaristického sveta a v posledných rokoch sa začal čoraz viac používať aj na troch hraného filmu. Verejnou prezentáciou zasiahnete v jednom momente širšie publikum. V Ríme zatiaľ využívajú klasické osobné stretnutia (*one-on-one pitch*), ktorých výhodou je, že je možné prispôbiť prezentáciu podľa toho, pre koho je určená. *Pitch* sme v prirodzenej miere obmieňali od stretnutia k stretnutiu, v závislosti od toho, kto bol na druhej strane. **EP:** Čo obsahovala tvoja úvodná producentská explikácia a záver *pitchu*? Aký bol váš *unique selling point* (*USP*) pre projekt Křižáček?

MS: Ak na druhej strane sedel človek, ktorého sme nepoznali, najskôr sme sa predstavili. Začali sme motiváciou, čo pre mňa osobne bol predchádzajúci film Václava Kadrnku *Osemdesiat listov*.² Ak ho nevideli, pokračoval som predstavením originálneho kinematografického hlasu režiséra. Uviedli sme tým Václava, ktorý pokračoval prezentáciou autorského a kreatívneho konceptu pripravovaného filmu. Končili sme základnými organizačnými informáciami, teda finančným a časovým plánom, lokáciami, úvahami o obsadení a tak ďalej. Naším marketingovým konceptom (*USP*) bolo pomenovanie: Film – mýtus, v nadväznosti na čo Václav rozvíjal filmovú podobu zobrazenia cesty stredovekého rytiera, ktorý hľadá strateného syna.

EP: Čo je podľa teba dôležité pri *pitchingu*?

MS: Je vždy dobré byť sám sebou a keď je človek a projekt jedinečný, iný od ostatných, je lepšie zapamätateľný. Odlišovali sme sa určite Václavovou víziou a zápalom, mali sme tiež výnimočné vizuály k projektu, Alice Tabery mala tehotenské bruško a ja som sa to snažil už iba nepokaziť.

EP: Rád *pitchuješ*?

MS: Je to súčasť práce.

EVA PA

- Recenziu na jej knihu Pitch it! Si môžete prečítať v článku Petra Badača v tomto čísle KINEČKA.
- Určite si na film spomínate. V čísle KINEČKO budúcnosti sme s ním uverejnili rozhovor a v čísle KINEČKO si pamätá zase kritiku.

¹ Niektoré *pitchingové* fóra ponúkajú svojim účastníkom odmeny za najlepší projekt. Program FrameWork v rámci Torina Film Labu ponúka víťaznému projektu 50 000 €. Connecting Cottbus ponúka 1 500 € a akreditáciu na Producer Network do Cannes alebo postprodukčné plnenie v hodnote 25 000 €. Visegrad Animation Forum zas najlepšiemu pitchu animovaného projektu dá 2 000 € na ďalší vývoj. Toto ocenenie v roku 2013 získali OvéPictures s projektom Strach.

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)
Petra Hanáková (PeHa)
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
Rovniankova 4
Bratislava, 851 02
IČO: 42179793
DIČ: 2023083326

KINEČKO vychádza
raz za 2 mesiace.

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



Vydanie časopisu a výrobu DVD
finančne podporil:



www.kinecko.com

March 11 - 15, 2014
FTF VŠMU Bratislava | Slovakia

VFF je priestor pre otvorený dialóg:
Master Classes | Case Studies | Prednášky | Workshopy | Diskusie

VFF je platforma na stretávanie:
① režisér Christian Frei (nominácia na Oscara za film War Photographer)
② lektor Paul Cronin (New York School of Visual Arts)
③ 8 európskych filmových škôl
④ nové info, ďalších hostí, after parties nájdeš na:
www.visegradfilmforum.com

VFF je príležitosť zistiť, ako o filme
rozmyšľajú profesionáli.

Finančne nás podporili
Partners
Hlavný partner
Hlavní mediální partneri

ČESKÉ
CENTRUM
BRATISLAVA
JE SÚČASŤOU SIETE
24 ČESKÝCH CENTIER,
PROSTREDNÍCTVOM KTORÝCH
ČESKÁ REPUBLIKA PRESADZUJE
ČESKÚ KULTÚRNU SCÉNU NA MEDZINÁRODNOM POLI
A POSILUJE DOBRÉ MENO ČESKEJ REPUBLIKY VO SVETE.
WWW.CZC.SK



Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD

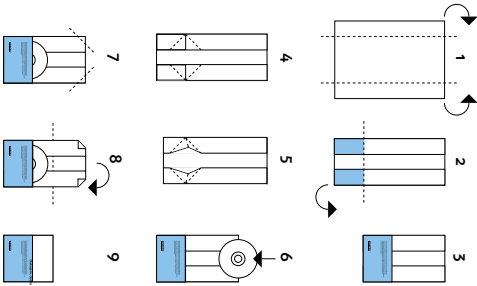
KINEČKO prináša na DVD aktuálny stav Jiných vizí (sekcia Prehličky animovaných filmů PAF) po desiatich rokoch pd jej vzniku vo forme kurátorského výberu člena umeleckej skupiny RAFANI a vysokoškolského pedagóga Davida Kořínka. (Viac o výbere aj PAF-e v Kinečku na s. 8)

Naše těla chrání moře (Adéla Sobotková, 5', 2013)
Naked Dinner (Marian Vredik, 6'22", 2013)
atlas 1.0 (Jakub Korseit, 3', 2013)
Čaputý Ján (Marie Hájková, Petr Šprinc, 17'02", 2013)
Hínce (Ivan Svoboda, 4'43", 2013)
Absence (Jan Martinec, 5'51", 2013)
Birdwatchers Wife (Klára Doležalková, 1'25", 2013)
Značky (Matyáš Trnka, 1', 2013)
Make Some Noise (Jan Hušák, 2'16", 2012)
Kouzlo zapomnělosti (Veronika Vlková, Jan Šrámek, Martin Buřil, 7'51", 2013)

KINEČKO

AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

Výrobu a distribúciu
DVD finančne podporil:



KINEČKO

Jiné vizie 2013