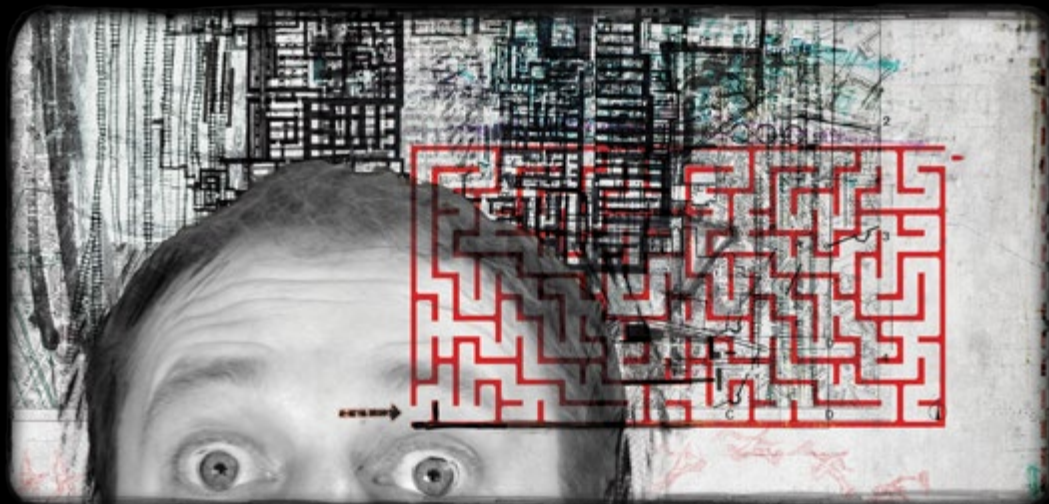


NOVÝ SLOVENSKÝ FILM

PRODUKČNÉ, ESTETICKÉ, DISTRIBUČNÉ
A KRITICKÉ VÝCHODISKÁ



zostavili

KATARÍNA MIŠÍKOVÁ A MÁRIA FERENČUHOVÁ

NOVÝ SLOVENSKÝ FILM

**PRODUKČNÉ, ESTETICKÉ, DISTRIBUČNÉ A KRITICKÉ
VÝCHODISKÁ**

zostavili

KATARÍNA MIŠÍKOVÁ A MÁRIA FERENČUHOVÁ



Vysoká škola múzických umení Bratislava
Filmová a televízna fakulta
2015

Recenzovali:
doc. Mgr. Jana Dudková, PhD.
Mgr. Martin Kaňuch

Vydanie tejto publikácie finančne podporil



Vznik tejto publikácie bol podporovaný Agentúrou na podporu výskumu
a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-0797-12.



Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská

© Vysoká škola múzických umení, 2015

Zostavili Katarína Mišíková a Mária Ferenčuhová

Fotografia na obálke © Joanna Kozuch

Obálka a grafická úprava Michal Mojžiš

ISBN 978-80-89439-89-8

OBSAH

Predslov	5
Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme <i>Katarína Mišíková</i>	9
Obrazy „iných“ a „druhých“ v súčasnom slovenskom dokumentárnom filme <i>Mária Ferenčuhová</i>	37
Na poli animovaného filmu <i>Eva Šošková</i>	62
Študentský film na Slovensku <i>Žofia Bosáková</i>	83
Zlomy a transformácie v slovenskej kinodistribúcii <i>Eva Križková</i>	100
(Ne)kriticky o kritike a poznámky k teórii <i>Václav Macek</i>	122
Autori kapitol	146
Summary	148
Slovenské majoritné hrané filmy pre kiná 2011 – 2015	151
Slovenské dokumentárne filmy 2011 – 2015	153
Vybrané slovenské animované filmy 2011 – 2015	157
Výberová bibliografia	158

PREDSLOV

Začiatkom milénia, keď sa naplno prejavil likvidačný efekt privatizačných deväťdesiatych rokov, slovenská kinematografia ako inštitucionálny, ekonomický a priemyselný komplex prakticky prestala existovať. Roku 2001 najvýznamnejší režisér osemdesiatych rokov Dušan Trančík prirovnal (parafrázujúc svojho študenta) slovenský film k mŕtvoľe plávajúcej dolu vodou¹ a najvýznamnejší režisér deväťdesiatych rokov Martin Šulík vyjadril frustráciu z nekonečného procesu získavania financií na realizáciu projektov a z ich negatívnej recepcie: „U nás tri štvrtiny práce na filme prekonávajú problém, či ho vôbec niekto chce. A keď je hotový, zistíte, že nikto. (...) U nás sa na naše filmy tak nechodí. Možno je to tým, že Slováci majú pocit, že sú iní ako v našich filmoch, že sú modernejší, milší, šikovnejší, vtipnejší. A možno je to aj pravda...“² Obaja režiséri zároveň filmársku situáciu na Slovensku porovnávali s lepšími podmienkami v Čechách, kde nakrúcali dokumentárne filmy. Tomuto priam flagelantskému postojú významných reprezentantov filmárskej obce dal za pravdu aj sociologický výskum slovenského filmového diváka, ktorý sa uskutočnil roku 2002³ a potvrdil, že väčšina divákov o existencii súčasného slovenského filmu nevie, alebo ho vníma negatívne. Podľa jeho zistení bol medzi trojicou najobľúbenejších filmových režisérov okrem Juraja Jakubiska a Dušana Rapoša aj Jozef Bednárík, ktorý sa ako divadelný a televízny režisér filmu nikdy nevenoval. V čase, keď domáca kinematografia bez podpory z verejných zdrojov produkovala v priemere dva dlhometrážne filmy ročne, sa medzi obľúbenými dielami slovenských divákov objavili takmer výlučne filmy nakrútené pred rokom 1989. Režiséra najoceňovanejšieho filmu deväťdesiatych rokov *Záhrada* Martina Šulíka poznalo len 20 % respondentov, režiséra kľúčového a počas normalizácie trezorového dokumentu *Obrazy starého sveta* Dušana Hanáka len 2,6 % respondentov. S pozitívnou recepciou sa slovenský film nestretával nielen v radoch divákov, ale ani u kritikov. Kríza slovenskej kinematografie bola skutočne hlboká. Zdalo sa, že situácia sa nezmení ani príchodom mladej generácie absolventov Filmovej a televíznej fakulty VŠMU. Málolktorému debutantovi z prelomu milénia sa podarilo nakrútiť viac ako jeden až dva dlhomet-

¹ Katarína Mišíková, Import do vlastnej krajiny. In: film.sk 2001, č. 3, s. 14.

² Katarína Mišíková, Tragédia jednej generácie. In: film.sk 2001, č. 10, s. 18.

³ Olga Gyarfášová, Slovenský filmový divák. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2004.

rážne filmy. Nové podnety napokon priniesol dokumentárny film. Ten sa vrátil nielen na televízne obrazovky, ale predovšetkým na plátna kín. Po filme *66 sezón*, ktorý Peter Kerekes nakrúcal ešte na filmovú surovinu, prišli do kín filmy Jaroslava Vojteka *My zdes* a Marka Škopa *Iné svety*, využívajúce finančne dostupnejšiu videotechniku. Technologický obrat a nástup lacných malých videokamier vyniesol na výslnie aj produktívnu Zuzanu Piussi, ktorá nakrúcaním bez štábu dokázala minimalizovať rozpočtové náklady a v relatívne krátkom čase nakrútiť rekordné množstvo dokumentárnych diel. S príchodom digitálnych technológií a kvalitnej, cenovo stále dostupnejšej kamerovej techniky sa dokumentárne filmy postupne začali zbavovať aj „zašumeného vizuálu“, aký ich predtým charakterizoval.

Aj v produkčnom prostredí nastala zmena. Mladí tvorcovia, a predovšetkým dokumentaristi, od roku 2003 zakladali produkčné spoločnosti, prostredníctvom ktorých si zháňali financie na filmy svojpomocne, z rôznych zdrojov, a najmä pomocou zahraničných koprodukcí.⁴ Prestížne dokumentárne filmy rokov 2008 – 2009, *Slepé lásky* Juraja Lehotského, *Ako sa varia dejiny* Petra Kerekesa, *Hranica* Jaroslava Vojteka a *Osadné* Marka Škopa, bodovali na zahraničných festivaloch a získali aj množstvo domácich ocenení, až napokon pretlačili dokumentárny film do povedomia slovenských divákov. Keď sa v roku 2013, síce v celkom malom rozsahu, no so zaujímavými výsledkami, realizoval ďalší výskum slovenského diváka,⁵ vyplynulo z neho, že respondenti vnímajú dokumentárny film pozitívnejšie ako hraný. Naopak hraný film hodnotili ako nudný, nezáživný, depresívny a neprofesionálny. Spomedzi slovenských režisérov uviedli len jediné meno: Juraj Jakubisko. Z výskumu pritom nevyplývalo, že by mladí respondenti nepoznali iné slovenské filmy, napríklad *Lóve* či *Kandidát*, ktoré boli určené pre mladšie publikum, akurát ich neasociovali s pojmom „slovenský film“. Zdá sa, že divácke povedomie o stave slovenskej kinematografie nielen niekoľko rokov zaostáva za skutočnosťou, ale je aj naďalej plné paradoxov.

Dnes sa počet ročne nakrútených dlhometrážnych titulov oproti priemeru 10 filmov ročne z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov takmer zdvojnásobil, pričom polovicu z tohto počtu naďalej tvoria dokumentárne filmy. Popri nich každoročne vzniká najmä v študent-

⁴ Mária Ferencuhová, Medzi odmietaním a zabúdaním. Vzťah Slovákov k vlastnej minulosti očami slovenských dokumentaristov. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 70 – 71.

⁵ Marek Urban, Existuje slovenský film? Výskum sociálnych reprezentácií „slovenského“ a „českého filmu“ u študentov stredných škôl. In: Kino-Ikon 2014. č. 2, s. 138 – 154.

skom prostredí aj veľké množstvo krátkometrážnych a stredometrážnych hraných, dokumentárnych i animovaných filmov. Slovenský film sa zviditeľňuje na medzinárodných festivaloch a niektorým dielam sa dokonca darí získať aj výrazný divácky ohlas. Vývoj slovenskej kinematografie nedávneho obdobia je preto lákavé čítať prostredníctvom veľkého naratívu zmŕtvychvstania. Naša publikácia si kladie za cieľ nazrieť pod povrch tohto príbehu a analýzou inštitucionálnych, ekonomických a estetických aspektov objasniť východiská a popísať prejavy aktuálnej konjunktúry slovenského filmu. Sleduje ich v časovom rámci približne piatich rokov, teda od roku 2011, keď sa reálne prejavil kľúčový vplyv Audiovizuálneho fondu ako jedinej inštitúcie systematickej a kontinuálnej podpory slovenskej kinematografie. Tento časový rámec nám umožňuje sledovať kontinuálne trendy, zároveň sa dotýka neustále sa meniaceho terénu súčasnej kinematografie.

Jednotlivé kapitoly monografie sú koncipované ako samostatné autorské štúdie, no zároveň sú postavené tak, aby poskytli komplexný pohľad na hrané, dokumentárne a animované filmy vyprodukované za posledných päť rokov v profesionálnom prostredí, na študentskú tvorbu, na aktuálne formy distribúcie i na povahu kritickej recepcie, ktorá súčasný stav kinematografie reflektuje. Katarína Mišíková sa v kapitole venovanej hranej tvorbe zaoberá jej žánrovým rozvrstvením, spôsobmi atribúcie žánrového označenia konkrétnym filmom, ale aj tým, ako je žáner vo filmoch konštituovaný, prípadne ako sa formuje či usádza, a demonštruje to na príklade súčasne najbohatšie zastúpeného žánru sociálnej drámy. Mária Ferenčuhová ponúka základnú klasifikáciu dokumentárnych foriem, štýlov a tém súčasných dokumentárnych diel, no viac sa sústreďuje na špecifickú skupinu filmov – na sociálne ladené portréty znevýhodnených alebo marginalizovaných – a analyzuje spôsoby, akými ich tvorcovia zobrazujú hlavných protagonistov. Eva Šošková animovaný film sleduje v kontexte profesionálnej krátkometrážnej tvorby, kde sa okrem iného zameriava na tvorbu ženských autoriek a na experimentálnu tvorbu, ďalej v kontexte študentskej tvorby, produkcie dlhometrážnych animovaných diel, a napokon aj tvorby pre detského diváka. Žofia Bosáková mapuje produkčné prostredie Vysokej školy múzických umení a tvorbu najmladšej generácie jej študentov, a zároveň pomenúva spôsoby uvádzania študentských filmov na festivaloch alebo prostredníctvom rôznych distribučných kanálov. Na jej kapitolu nadväzuje Eva Križková, ktorá sleduje premeny filmovej distribúcie na Slovensku, ponúka prehľad aktuálne existujú-

cich distribučných spoločností a ich zamerania, no venuje sa aj novým distribučným platformám a okrajovo zachytáva problematiku návštevnosti slovenských filmov. V poslednej kapitole sa napokon Václav Macek usiluje vnieť poriadok do kritickej reflexie filmu. Charakterizuje štýl i inklinácie jednotlivých autorov a cielene načrtáva prienik odbornej kritiky do filmovej teórie a histórie. Naša publikácia sa tak v závere vracia k svojmu zdroju. Poukazuje nielen na rôzne kontexty súčasnej slovenskej filmovej tvorby, ale aj na rôznorodosť pohľadov, ktorými jej autori na nový slovenský film nazerajú, a na pestrosť štýlov, ktorými o ňom píšú.

Katarína Mišíková, Mária Ferenčuhová



HĽADANIE ŽÁNRU V SÚČASNOM SLOVENSKOM HRANOM FILME

Katarína Mišíková

ZAČIATKY A DRUHÉ ŠANCE SLOVENSKÉHO FILMU

Posledných päť rokov nepochybne predstavuje zatiaľ najplodnejšie obdobie slovenského hraného filmu v ére jeho samostatnosti. Po deväťdesiatych rokoch 20. storočia, keď slovenská kinematografia prechádzala drastickým procesom inštitucionálnej i ekonomickej deštrukcie, po nultých rokoch 21. storočia, keď neraz márne hľadala nezávislé cesty produkovania diel bez systematickej štátnej podpory či priemyselnej bázy, dáva prvá polovica desiatych rokov nádej na konsolidáciu situácie. Načasovanie sľubného vývoja hraných filmov nie je náhodné a súvisí s celkovou konjunktúrou slovenskej kinematografie, ktorú Martin Šmatlák v odkaze na Pavla Branka nazýva novým prahom zrelosti slo-

venského filmu.¹ Druhý prah zrelosti, viazaný na technologickú, inštitucionálnu a ekonomickú samostatnosť, podľa Šmatláka slovenský film prekročil až v osemdesiatych rokoch, keď „... sa na Slovensku etablovalo technologické, priestorové, profesijné a organizačné zázemie pre filmovú výrobu, ktoré bolo schopné vstupovať do medzinárodnej kooperácie a aj hľadať možnosti na zabezpečenie svojej existencie a doplnkové finančné zdroje formou iných podnikateľských aktivít.“² V roku 2010 zahájil svoju činnosť Audiovizuálny fond (AVF) ako verejnoprávna inštitúcia podpory produkcie, propagácie, distribúcie i reflexie slovenskej kinematografie, ktorá kombinuje finančné prostriedky zo štátneho rozpočtu s príspevkami televíznych vysielateľov a retransmitérov, ako aj distributérov a prevádzkovateľov kín.³ Od tohto roku badať výrazný vzostupný trend v počte ročne vyprodukovaných dlhometrážnych filmov pre kiná, v počte divákov slovenských filmov, v tržbách z návštevnosti i v celkovom podiele slovenských filmov na trhu.⁴ Tento kvantitatívny vzostup slovenského filmu sprevádzajú kvalitatívne ukazovatele, medzi ktoré patrí nielen úspech slovenských hraných filmov na medzi-

¹ Martin Šmatlák, Znovu na prahu zrelosti? Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 29 – 62. Šmatlák sa odvoláva na štúdio Pavla Branka, Od začiatkov po prah zrelosti. Slovenský film 1945 – 1970. Bratislava: VŠMU 1991 (vypracovaná v rokoch 1969 - 1970 v Slovenskom filmovom ústave), v ktorej Branko označil umelecké vzopätie záveru šesťdesiatych rokov prahom zrelosti slovenského filmu a zároveň poukázal na skutočnosť, že táto zrelosť sa viazala len na skupinu výlučne autorsky orientovaných filmov v dramaturgii Alberta Marenčina, pričom stále absentovala dramaturgická koncepcia v oblasti komerčne či divácky orientovaného filmu.

² Šmatlák, c. d., s. 43n. Šmatlák zároveň konštatuje, že zatiaľ čo umelecký prah zrelosti zabrzdila „normalizácia“, produkčnú zrelosť slovenskej kinematografie zabrzdila privatizácia a následný rozpad technologickej a organizačnej bázy slovenskej kinematografie. Tamže, s. 46.

³ Pozri <http://www.avf.sk/aboutus.aspx> Audiovizuálny fond legislatívne vznikol 1. januára 2009, podpornú činnosť však zahájil až od roku 2010.

⁴ Pozri Výročná správa Audiovizuálneho fondu za rok 2014. Bratislava, apríl 2014, s. 13. Dostupná online http://www.avf.sk/Libraries/Výročné_správy/Vyročna_sprava_AVF_2014_komplet_final.sflb.ashx

národných filmových festivaloch,⁵ ale aj vzostup záujmu o reflexiu súčasnej slovenskej kinematografie.⁶

Kvantitatívny i kvalitatívny vzostupný trend sa začal už roku 2004, keď začal fungovať grantový program Ministerstva kultúry Audiovizia, vďaka ktorému sa naštartovala kontinuálna produkcia dlhometrážnych dokumentárnych filmov. S ním koincidovalo aj zakladanie nezávislých produkčných spoločností samotnými režisérmi, ktorí sa venujú produkcii svojich filmov, prípadne produkujú filmy generačne spriaznených tvorcov. Dá sa teda povedať, že produkčno-tvorivý kvas nultých rokov, ktorého vyvrcholením bolo politické rozhodnutie pre založenie AVF a ktorý bol spojený najmä s nástupom generácie absolventov FTF VŠMU, vytvoril podmienky na to, aby sa efekt založenia fondu mohol prejavovať relatívne rýchlo. Práve vďaka súhre týchto faktorov možno po vzniku AVF badať výraznejší nárast produkcie, ale aj výraznejšiu diverzifikáciu filmovej tvorby.

Hoci kvantitatívne argumenty, na ktoré odkazujem, sú veľavravné, pre posúdenie zrelosti a celkovej kondície kinematografie sa žiadajú aj jemnejšie nástroje analýzy, napríklad posúdenie generačného rozvrstvenia tvorcov, žánrová stratifikácia, proporčnosť zastúpenia jednotlivých filmových rodov, technologické inovácie, rozvoj distribučných kanálov, komerčná výkonnosť titulov, schopnosť vstupovať do medzinárod-

⁵ Najvýraznejšie úspechy slovenskej kinematografie v zahraničí predstavuje účasť alebo víťazstvo na niektorom z festivalov kategórie A. V oblasti hraného filmu sú to najmä víťazstvo filmu *Môj pes Killer* na MFF Rotterdam, účasť filmu *Koza* na MFF Berlinale, či cena FIPRESCI filmu *Eva Nová* na MFF Toronto. Pre podrobný prehľad účasti a ocenení slovenských filmov na zahraničných prehliadkach v jednotlivých rokoch pozri Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie 2011. MEDIA Desk Slovensko, máj 2012, s. 28n., dostupná online <http://www.mediadesk.sk/files/Spravy-o-stave-SVK-audiovizie/2011/SPRAVA-O-STAVE-SVK-AV-2011-ALL-06.06.2012-FINAL.pdf>; Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie 2012. MEDIA Desk Slovensko, máj 2013, s. 31n., dostupná online <http://www.aic.sk/files/2013AIC/SPRAVA-O-STAVE-SVK-AV-2012-KOMPLET-24.06.2013-FINAL-TO-PRINT.pdf>; Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie 2013, MEDIA Desk Slovensko, máj 2014, s. 41nn., dostupná online http://www.aic.sk/files/SPRVA_O_S_SVK_AV_13_FINAL_27.5.2014.pdf a Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie 2014. MEDIA Desk Slovensko, máj 2015, s. 41n., dostupná online http://www.aic.sk/files/SPRAVA_O-STAVE-SVK_AV_2014.pdf

⁶ Jedným z prejavov tohto záujmu je aj výskumný projekt Slovenskej akadémie vied a Vysoké školy múzických umení „Slovenská kinematografia po roku 1989“, ktorého výstupom je okrem iných aj táto publikácia. Pri príležitosti štvrtstoročia samostatnej slovenskej kinematografie pripravil kolektív riešiteľov spomínaného projektu blok štúdií „Štvrtstoročie osamostatňovania“ pre časopis Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 25 – 154.

ných partnerstiev a pod. Niektorým z týchto tém sa venujú iné štúdie v prítomnej publikácii. Jedným z ukazovateľov dynamiky vývoja slovenského hraného filmu môže byť aj frekvencia debutov, ktorá veľa napovie nielen o generačnej obmene vo vnútri kinematografie, ale aj o podmienkach kontinuálneho vytvárania priestoru pre nové talenty. Pomalý nástup hraných debutov v deväťdesiatych rokoch bol spôsobený jednak zmenou politického kurzu hranej kinematografie, ktorá potrebovala nové témy a tvorcov, ako aj akútnym nedostatkom financií. Zo siedmich debutantov deväťdesiatych rokov (M. Šulík, Š. Semjan, M. Šindelka, V. Petrenko, E. Borušovičová, L. Halama a M. Mináč) doposiaľ iba štyria nakrútili ďalší dlhometrážny film, z toho iba traja hraný, a iba filmografia Martina Šulíka vykazuje zreteľnú tvorivú kontinuitu. Počet i realizačná úspešnosť debutantov nultých rokov (V. Adásek, J. Nvota, L. Siváková, Z. Furková, K. Šulajová, R. Šveda, M. Repka, V. Fischer, P. Lančarič, J. Kroner, V. Balko, M. Fornay, M. Čengel-Solčanská, J. Paštéka) boli výrazne vyššie: zo 14 debutantov stihli doposiaľ nakrútiť ďalší dlhometrážny film siedmi, z toho šiesti hraný, pričom minimálne Juraj Nvota, Jakub Kroner, Mira Fornay a Marianna Čengel-Solčanská našli svoj tvorivý modus operandi vo viacerých filmoch. Skupina debutantov desiatych rokov je však najpočetnejšia, a to napriek tomu, že sa nachádzame zatiaľ iba v polovici dekády. Svoje prvé hrané filmy stihlo nakrútiť už 18 režisérov, spolu s filmami *Červený kapitán* a *Agáva*, ktoré budú uvedené v najbližšom období, dokonca 21 (Z. Liová, P. Bebjak, P. Krištúfek, J. Mottl, I. Grófová, E. Bošňák, P. Janík, M. Ťapák, J. Krásnohorský, J. Kilián, G. Dezorz, M. Prikler, J. Karásek, J. Lehotský, J. Vojtek, R. Blažek + P. Čermák + Z. Paulini, C. Molnár, I. Ostrochovský, M. Škop, M. Kollár, O. Šulaj), pričom niekoľkí z nich už pracujú na svojich druhých filmoch. Hoci je dosť dobre možné, že pre viacerých debutantov bol ich prvý film skôr výnimočným tvorivým výstupom ako začiatkom profesionálnej filmovej dráhy, nové projekty niektorých (napr. Z. Liová, P. Bebjak, I. Grófová, J. Lehotský) dávajú tušiť vyprofilované tvorivé smerovanie. Stojí pritom za pozornosť, že aj pri širokom generačnom rozpätí aktívnych režisérov (od kolibskéj generácie ako M. Luther, J. Paštéka a O. Šulaj po študentov FTF VŠMU E. Bošňáka a C. Molnára) so stúpajúcim počtom debutov rastie aj podiel začínajúcich filmárov mladšej generácie a znižuje sa počet oneskorených debutov, príznačných pre deväťdesiate a nulté roky.⁷ Ďalší posun možno badať v tom, že trend

⁷ Na fenomén a inštitucionálny kontext oneskorených debutov upozornila Jelena Paštéková, *Debutantské kontexty*. In: *Metamorfózy študentskej tvorby* (ed. K. Miší-

režijných debutov scenáristiek (E. Borušovičová, L. Siváková, K. Šulajová) postupne vytlačá trend hraných debutov dokumentaristov (I. Grófová, J. Lehotský, J. Vojtek, I. Ostrochovský, M. Škop; na hranom debute pracuje aj P. Kerekes), pričom profesionálne zázemie neraz dvojdomych režisérov zostáva pomerne rozmanité nielen v rámci filmových profesií, ale aj umeleckých druhov: okrem dokumentaristov nakrúcajú hrané filmy aj zástupcovia iných filmových profesií (napr. producent M. Kollár, scenáristi J. Paštéka a O. Šulaj, animátor J. Kroner), divadelníci (J. Nvota, G. Dezorz, M. Ľapák), herec (J. Mottl), tvorca reklám (J. Karásek) alebo filmoví amatéri (R. Blažek, P. Čermák, Z. Paulini). Je pritom príznačné, že v tomto období dochádza aj v oblasti hraného filmu k spojeniu profesie režiséra (neraz i scenáristu) a producenta, ktoré bolo badať v nultých rokoch v oblasti dlhometrážneho dokumentu.

Nemenej rozmanité je aj žánrové a tematické rozvrstvenie hraného filmu. Zatiaľ čo deväťdesiatym a nultým rokom dominovali buď na jednej strane komorné či alegorické drámy o hľadaní identity v izolácii rodinného sídla alebo trendové príbehy mladých ľudí zasadené do atraktívnych mestských reálií na strane druhej, posledných päť rokov prinieslo sociálne drámy, retrofilmy, melodrámy, horory a sci-fi, rozprávky, thrillery i komédie.

INŠTITUCIONÁLNE STIMULY DRAMATURGIE

Zatiaľ čo úloha Audiovizuálneho fondu pri zvyšovaní kvantity slovenských filmov je neodškriepiteľná, vyvstáva otázka, nakoľko môže AVF ako jediný zdroj systematickej podpory slovenského filmu ovplyvňovať tvorivú profiláciu čoraz väčšieho počtu filmov, vyprodukovaných spravidla malými nezávislými produkčnými spoločnosťami, a aspoň čiastočne tak vo výrazne fragmentarizovanom audiovizuálnom prostredí kompenzovať neexistenciu veľkých produkčných domov/štúdií s konzistentnou koncepciou dramaturgie. Ak si prejdeme priority podpory AVF formulované jeho radou pre oblasť hraného filmu v jednotlivých rokoch,⁸ nájdeme v nich napr. podporu filmov určených detskému divákovi, žánrovo vyprofilovaných filmov s diváckym potenciálom, dlho-

ková). Bratislava: VŠMU, s. 18.

⁸ Dostupné online <http://www.avf.sk/support/structurearchive.aspx>

metrážnych debutov, nízkorozpočtových filmov, filmov s problematikou menších a znevýhodnených skupín, filmov reflektujúcich slovenské a európske dejiny či majoritných medzinárodných koprodukcí. Všetky tieto atribúty sú odsledovateľné v hranej produkcii nedávnych rokov. Je však ich výskyt naozaj dôsledkom stimulov AVF, alebo sú naopak priority podpory AVF formulované v závislosti od vnútorného vývoja kinematografie?

Kým iniciovanie podpory dlhometrážnych filmov pre kiná sa zreteľne prejavilo na už spomínanom kvantitatívnom náraste (nielen) hranej produkcie a podpora dlhometrážnych debutov zase umožnila výraznú generačnú obmenu režisérov, vplyv AVF na tematické a žánrové modelovanie hraného filmu už taký jednoznačný nie je.

Napríklad filmy primárne určené pre detského diváka sa opakujú v programových prioritách fondu každý rok od jeho založenia,⁹ napriek tomu sa žáner rozprávky objavil až v posledných dvoch rokoch vo filmoch *Láska na vlásku* (podporený v roku 2014) a *Sedem zhavranelých bratov* (podporený v rokoch 2013 a 2014). Naproti tomu tematika menších a znevýhodnených sociálnych skupín sa objavila v projektoch žiadostí na AVF ešte predtým, ako sa roku 2011 dostala do programových priorít (napr. filmy *Cigán*, *Môj pes Killer* alebo *Zázrak* boli prvýkrát podporené ešte roku 2010), rovnako už dlhšie tvorila výrazný prúd sociálneho dokumentu (napr. *My zdes*, *Slepé lásky*, *Hranica*). Avšak až synergia programových priorít AVF s tvorivou profiláciou novej generácie tvorcov umožnila, aby sa z „problematiky“ stala tematická konštanta viacerých filmov, dnes súhrnne označovaných ako sociálne drámy. Pri filmoch o minulosti môžeme badať opačnú tendenciu. Hoci jednou z dlhodobých výhrad filmových historikov a kritikov k súčasnej slovenskej kinematografii bola jej neschopnosť reflektovať dejiny Slovenska, najmä obdobie normalizácie,¹⁰ od roku 2011 badať v majoritných i minoritných slovenských produkciách trend retrofilmov zasadených do obdobia päťdesiatych alebo sededesiatych a osemdesiatych rokov (napr. *Alois Nebel*, *eŠtébák*, *DON'T STOP*, *V tieni*, *Fair Play*, *Krok do tmy*, *Rukojemník*, s istou benevolenciou i film *Socialistický Zombi Mord*).

⁹ O význame, ktorý AVF od začiatku prikladal detskej tvorbe, svedčí, že ešte roku 2010 mala svoj vlastný program. V ďalších rokoch sa už síce stala súčasťou programov pre jednotlivé filmové druhy, avšak zakaždým sa objavila ako programová priorita v každej z oblastí podpory.

¹⁰ Podrobnejšie sa téme venujem v štúdií Katarína Mišíková, *A Country of Tiny History and Thick Lines? Memories of Socialist Past in Slovak Post-Socialist Cinema*. In: *Czech and Slovak Journal for Humanities* 2015, č. 1, s. 67 – 78.

Hoci filmy o minulosti sa postupne začali vynárať, stále zostáva aktuálna otázka, nakoľko relevantnú reflexiu minulosti poskytujú. Tvorivé stvárnenie témy týkajúcej sa dejín a historického kontextu Slovenska a strednej Európy pritom bolo artikulované až v programových prioritách na rok 2015, a dá sa preto očakávať posilnenie filmov o minulosti, ktoré sa v uplynulom období objavovali najmä medzi koprodukciami s Českou republikou.

Kým v oblasti tematických stimulov je zrejmé, že tvorivé prostredie a Audiovizuálny fond fungujú ako spojité nádoby, ktoré sa priebežne ovplyvňujú, a AVF nemôže z podstaty svojho fungovania účinnejšími spôsobmi formovať dramaturgiu ponúkaných látok, ale len podporovať ich spoločenskú objednávku, v oblasti medzinárodných koprodukcii sa jeho iniciatíva ukázala ako kľúčová. Slovenská kinematografia je dlhodobo výrazne závislá od medzinárodných koprodukcii, obzvlášť s Českou republikou.¹¹ Slovenský tvorivý vklad sa pritom nie vždy premietol aj do kreatívnej zložky. Formulovanie programovej priority koprodukčných diel s finančnou a realizačnou spoluúčasťou a vyše 70 % (neskôr 80 %) výdavkov realizovaných v SR sa spolu s vytvorením samostatného podprogramu AVF pre menšinové medzinárodné koprodukcie (roku 2013) ukázalo byť účinným stimulom pre suverénnejší vstup slovenskej kinematografie do tvorivých partnerstiev za hranicami, čím sa pomer slovenských medzinárodných filmových majoritných a minoritných koprodukcii obrátil.¹²

Ďalším stimulom zameraným na produkčno-ekonomický aspekt diel sa stala aj programová priorita nízkorozpočtových hraných filmov s osobitým zameraním „MINIMAL“.¹³ Táto výzva, špeciálne zameraná na prípravu, realizáciu a distribúciu žánrovo vyprofilovaných nízkorozpočtových filmov začínajúcich režisérov a/alebo producentov, podporila v roku 2011 tri filmy, ktoré mali byť realizované roku 2012 (*Kandidát* a *Babie leto* boli dokončené roku 2013, *Stanko* roku 2015), avšak trend nízkorozpočtových realizácií žánrov sa ešte pred ich finalizáciou objavil hneď v štyroch filmoch, ktoré paradoxne vznikli bez podpory AVF: ho-

¹¹ Kvantitatívnej analýze problematiky slovenských medzinárodných koprodukcii sa venuje štúdia Moniky Lošťákovovej, Slovenské medzinárodné filmové koprodukcie po roku 1989. In: Kino-Ikon 2015, č. 1, 29 – 52.

¹² Tamže, s. 36, a Výročná správa Audiovizuálneho fondu za rok 2014, s. 13.

¹³ Nízkorozpočtové filmy sa dostali do programových priorit AVF na rok 2012, podprogram „MINIMAL“ začal fungovať už v predchádzajúcom roku. Podrobnejšie o podprograme „MINIMAL“ pozri na http://www.avf.sk/news/27-09-2012/Podporené_projekty_„MINIMAL“_už_v_realizácii.aspx

roroch *Attonitas* a *Zlo*, science-fiction *Immortalitas* a komédii *Tak fajn*.¹⁴ Ďalším nízkorozpočtovým žánrovým cvičením krytým zo súkromných zdrojov, ktoré bolo do kín uvedené o dva roky neskôr, bol horor *Socialistický zombie mord*. Je preto otáznne, nakoľko funkčné sa v priebehu štyroch rokov ukázalo zameranie „MINIMAL“ a do akej miery je možné prostredníctvom inštitucionálnej podpory iniciovať žánrovú produkciu v krajine bez výraznejšej tradície populárnych žánrov.

Tu sa dostávame k ďalšej dlhodobej programovej prioritě AVF, ktorá bola formulovaná raz ako podpora diel „... s vyšším diváckym potenciálom pri rozširovaní v Slovenskej republike a v zahraničí“,¹⁵ „... so žánrovou profiláciou obsahu alebo s dôrazom na hodnoty a rozvoj filmového rozprávania“,¹⁶ inokedy ako podpora pre „tvorivé rozvíjanie filmových žánrov s dôrazom na potenciál projektu audiovizuálneho diela pre mladého diváka“. ¹⁷ Požiadavka vzniku žánrových filmov sa úzko dotýka diváckej dôvery voči domácej kinematografii vyjadrenej vo výsledkoch návštevnosti slovenských filmov.¹⁸ Hoci stotožňovanie

¹⁴ Rok 2012 bol rokom, keď bolo do kín uvedených najviac filmov nakrútených bez podpory AVF. Okrem uvedených populárnych žánrov to bol aj komorne ladený autorský film *Anjeli*.

¹⁵ Štruktúra podpornej činnosti na rok 2010 schválená radou Audiovizuálneho fondu. Dostupná online http://www.avf.sk/Libraries/Zákony_a_predpisy/Štruktúra_podpornej_činnosti_na_rok_2010.sflb.ashx

¹⁶ Tamže.

¹⁷ Štruktúra podpornej činnosti na rok 2015. Dostupná online http://www.avf.sk/sup-port/structure2015/program_1_2015.aspx

¹⁸ Na súbor predsudkov a negatívnych hodnotiacich diváckych konotácií slovenského filmu upozorňujú dva značne odlišné výskumy slovenského filmového diváka, ktoré však upozorňujú na primárny problém diváckeho odmietania slovenského filmu: nedostatočnú oboznámenosť s jeho existenciou. Prvý z nich, zameraný na kvantitatívnu analýzu, realizovala roku 2002 Oľga Gyarfášová. Podľa jej zistení väčšina divákov o existencii súčasného slovenského filmu nevedela, alebo ho vnímala skôr negatívne. Gyarfášovej výskum ukázal, že väčšina poznatkov o slovenskej kinematografii pochádza z obdobia pred rokom 1989, resp. je spojených s televíznym uvádzaním starších filmov (prejavilo sa to najmä v tom, že medzi obľúbenými slovenskými filmami sa objavili výlučne diela nakrútené pred rokom 1989, resp. že medzi obľúbenými slovenskými filmovými režisérmi figuroval Jozef Bednárík, ktorý nikdy žiadny kinematografický film nenakrútil a pôsobil len v divadle a televízii). Pozri Oľga Gyarfášová, *Slovenský filmový divák*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2004. Druhý výskum, sústredený na kvalitatívnu analýzu diváckej vzorky vymedzenej študentmi bratislavského gymnázia, urobil Marek Urban. Vyplynulo z neho, že v skúmanej vzorke sa sociálna reprezentácia slovenského filmu spája prevažne s negatívnymi hodnotiacimi súdmi kvality filmov, avšak jednotlivé aspekty (ako názov, herci, žánr a pod.) hodnotili respondenti skôr pozitívne. Tento rozpor Urban vysvetľuje tým, že vo vnímaní slovenského filmu stále figurujú viaceré predsudky, ktoré bránia prenik-

žánrovej profilácie s pozitívnou diváckou odozvou sa v prípade viacerých diel nedávneho obdobia ukazuje ako neproduktívne (za všetky spomeňme napr. komédiu *Mŕtvola musí zomrieť*¹⁹ alebo sci-fi *Immortalitas*²⁰), je nespochybniteľné, že ekonomicky životaschopná kinematografia potrebuje aj pri podpore z verejných financií solídny stredný prúd komunikujúci s divákom prostredníctvom všeobecne rozšírených a ľahko zrozumiteľných konvencií a silných emócií, ktoré bývajú spravidla spájané s konceptom žánrového filmu. Správny pomer týchto ingrediencií však dosiahlo len veľmi málo filmov. Za posledných päť rokov to boli najmä filmy *Lóve*,²¹ *Kandidát*²² a dve rozprávky, *Láska na vlásku*²³ a *Sedem zhavranelých bratov*.²⁴ Naproti tomu ďalší titul z podprogramu „MINIMAL“, *Babie leto*,²⁵ pozoruhodnejšie divácky nezarezoval a výraznejšej diváckej odozve sa tešili skôr dokumentárne filmy o po-

núť pozitívnym konotáciám do sociálnej reprezentácie slovenského filmu, a to najmä v dôsledku jeho neznalosti. Pozri Marek Urban, Existuje slovenský film? Výskum sociálnych reprezentácií „slovenského“ a „českého filmu“ u študentov stredných škôl. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 138 – 154.

¹⁹ Počet divákov 1 520. Pozri Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2011, s. 18. Všetky nasledujúce údaje o návštevnosti zaznamenávajú návštevnosť filmu od premiéry do konca kalendárneho roka, v ktorom bol film uvedený do kín. Pri filmoch uvedených do kín roku 2015 uvádzam návštevnosť počas prvého víkendu.

²⁰ 777 divákov. Pozri Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2012, s. 20.

²¹ Počet divákov 113 000. Pozri Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2011, s. 18.

²² Počet divákov 80 234. Pozri Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2013, s. 25.

²³ V oficiálnych výsledkoch návštevnosti figuruje iba 45 091 divákov. Pozri Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2014, s. 25. Avšak televíznu premiéru tejto rozprávky sledoval necelé tri mesiace po uvedení do kín na Štedrý deň vyše milión divákov. Pozri <http://medialne.etrend.sk/televizia/sledovanost-pocasyanoc-celeste-buckingham-porazila-perinbabu.html>

²⁴ Za prvý víkend rozprávku *Sedem zhavranelých bratov* videlo 10 648 divákov, čo bolo najviac spomedzi všetkých (nielen slovenských) premiér. Pozri http://www.ufd.sk/wp/wp-content/uploads/2015/06/Weekend_28.5.2015_Top20.pdf Hoci za prvý víkend dosiahla nižšiu návštevnosť ako rozprávka *Láska na vlásku* z roku 2014, táto v celoročne vyčíslenej návštevnosti pozoruhodnejšie nebudovala, zrejme práve v súvislosti so skorým televíznym uvedením.

²⁵ Počet divákov 5 191. Pozri Miroslav Ulman, Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2013, s. 25.

pulárnych verejných figúrach (38²⁶ a *Rytmus – sídliskový sen*²⁷). Absenciu žánrovo kódovaných populárnych filmov vnímal už na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia ako problém vývinu slovenskej kinematografie Pavel Branko,²⁸ ich nedostatok po roku 1989 zase vysvetľoval Martin Šmatlák neexistenciou ekonomicko-technologicko-produkčného zázemia.²⁹ Dlhodobú orientáciu na autorský film koniec koncov dokladajú nielen dejiny slovenského filmu, ale aj dôraz na autorské aspekty výchovy budúcich filmárov na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU. Dokonca aj v samotnej filmárskej komunite panuje presvedčenie, že „žánrová produkcia na Slovensku akosi nefunguje“.³⁰ Výsledky návštevnosti slovenských filmov poukazujú na to, že väčšmi než žánrová profilácia sa ako účinná prejavuje atraktívna téma a jej divácky ústretové spracovanie (napr. známe postavy, aktuálne aféry, jednoduchý príbeh nabitý emóciami, v prípade rozprávky výpravnosť a pod.) a že podnety Audiovizuálneho fondu sa v tomto smere zatiaľ prejavujú skôr pomaly.³¹ Znamená to naozaj, že slovenskej kinematografii chýba žánrová profilácia, alebo ide vo výraznejšej miere o nedostatok či neuspokojivo realizované populárne žánre?

²⁶ Počet divákov 113 930. Pozri Miroslav Ulman, *Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2014*, s. 25.

²⁷ Za prvý víkend ho videlo 43 189 divákov, čo bolo najviac spomedzi všetkých (nielen slovenských) premiér. Pozri http://www.ufd.sk/wp/wp-content/uploads/2015/08/Weekend_20.8.2015_Top20.pdf

²⁸ Branko, c. d.

²⁹ Pozri Martin Šmatlák, *Hľadanie vlastnej cesty*. In: *Kino-Ikon 2008*, č. 1, s. 135 – 147.

³⁰ Z rozhovoru s Petrom Bebjakom, ktorý je paradoxne vnímaný ako jeden z mála žánrových „špecialistov“ súčasnej slovenskej kinematografie. Martin Kudláč, „I would like to make every genre“. In: *Cineuropa*. Publikované online <http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=300684>

³¹ Na problematickú koreláciu žánru a pozitívneho diváckeho naladenia, vyjadreného vo výsledkoch návštevnosti, poukazuje aj žánrový teoretik Rick Altman, ktorý sa opiera o výskum Susan Kimovej v Lowe z roku 1997. Podľa tohto prieskumu síce niektorí diváci považujú žánrové označenie za užitočnú pomôcku pri výbere filmu, viacerí diváci však koncept žánru stotožňujú s príliš zjednodušenými a predvídateľnými schémami a používajú ho skôr ako pomôcku pri výbere filmu, na ktorý do kina nepôjdu. Pozri Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 113.

HĽADÁ SA ŽÁNER

Keď sa pozrieme na súbor filmov nakrútených za posledných päť rokov, nájdeme medzi nimi široké žánrové rozpätie, ktoré nesvedčí práve o tom, že na Slovensku sa žánrové filmy nerobia. Máme tu komédie, drámy, thrillery, rozprávky, historické filmy... Pri snahe žánrovo ukotviť konkrétne tituly však rýchlo zistíme, že ich nie je možné uchopiť prostredníctvom jediného žánru. Napríklad film *Krok do tmy* býva pre dobu, v ktorej sa odohráva, chápaný ako film o minulosti, resp. historický film,³² zároveň je však kvôli ústrednému motívu milostného trojuholníka aj milostnou drámou, resp. melodramou. S výnimkou rozprávok je žánrová klasifikácia filmovej produkcie podobne nejednoznačná.

Vydíme z chápania žánru ako určitého konceptuálneho rámca, ktorý slúži jednak na rozlišovanie medzi rôznymi druhmi filmov, jednak na jednoduchšiu identifikáciu konkrétneho filmu. Žáner, resp. žánrové konvencie vytvárajú určitý súbor pravidiel, ktoré umožňujú čitateľne komunikovať významy a vyvolávať očakávania medzi filmovými tvorcami, kritikmi a divákmi. Práve pre túto čitateľnosť a jednoduchosť komunikácie, postavenú na vytváraní a následnom uspokojovaní očakávania, panuje vžitá predstava o tom, že „žánrový“ film, držiaci sa súboru určitých pevných pravidiel, je protikladom „artového“ alebo „autorského“ filmu, ktorý je naopak postavený na prekonávaní konvencií a odmietaní zjednodušených očakávaní. Podľa tejto predstavy je žánrový film produktom sériovej výroby na základe určitého modelu, zatiaľ čo artový/autorský film je výsledkom unikátnej tvorivej invencie. Táto vžitá predstava sa objavuje v kritickej praxi v rôznych obmenách: ako opozícia medzi hollywoodskym a európskym filmom, medzi mainstreamom a nezávislým filmom, populárnym filmom pre masové publikum a festivalovým filmom pre úzky okruh kinofilov. Pracuje s konceptom žánru ako čímsi raz a navždy daným a prehliada problém dynamiky žánrov, ich konštantného utvárania, pretvárania a miešania. V neposlednom rade tiež ignoruje skutočnosť, že aj diela artového či festivalového filmu väčšinou pracujú v nejakom žánrovom režime. V reflexii súčasnej slovenskej kinematografie sa táto predstava neraz replikuje ako opozícia medzi žánrovým filmom, určeným primárne pre domá-

³² Takto ho interpretovali obaja hodnotitelia ročnej produkcie v rámci Týždňa slovenského filmu. Pozri Jana Dudková, Medzi minulosťou a prítomnosťou. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 53 – 69. Peter Michalovič, Kruté dejiny, drsná prítomnosť. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 70 – 77.

ceho diváka, a sociálnou drámou, zameranou na publikum na zahraničných festivaloch.³³ Toto pomerne stereotypné chápanie je koniec koncov obsiahnuté aj v podnete AVF na podávanie žiadostí na žánrovo profilované, či žaner rozvíjajúce filmy. Takéto opozície sú však nielen mylné, ale predovšetkým nám nijako nepomôžu objasniť žánrové kvality slovenských filmov.

Teoretik filmového žánru Rick Altman v metodologickej práci *Film/Žáner*³⁴ zhrnul viaceré rozpory žánrovej teórie, a zároveň poukázal na diskrepancie, ktoré sa objavujú pri historizujúcom skúmaní žánru nie ako raz a navždy daného kánonu, ale ako multidiskurzívneho pojmu, prostredníctvom ktorého medzi filmovými tvorcami, kritikmi a divákmi cirkulujú významy. V procese tejto cirkulácie jednotlivé diskurzy (produkčný, kritický, divácky) súperia o použitie žánru pre svoje vlastné účely. Namiesto chápania žánru ako fixného kánonu navrhuje Altman pre analýzu žánru sémanticko-syntakticko-pragmatický prístup, ktorý zohľadňuje zdieľané sémantické prvky filmov (napr. postavy, témy, lokalizácie, zábery, ikonografia a pod.) a ich syntaktické štruktúry (napr. vzťahy postáv, štruktúra zápletky, montážne postupy a pod.) so spôsobmi ich použitia jednotlivými účastníkmi diskurzu v rôznych historických etapách (napr. využívanie žánrových nálepiek filmovým priemyslom na propagačné účely, žánrová kategorizácia v oblasti filmovej kritiky, žánrové očakávania a potešenie na strane diváka a pod).

Hoci sa Altman venuje problematike žánru výlučne vo vzťahu k dejinám hollywoodskeho filmu, sémanticko-syntakticko-pragmatický prístup aj viaceré jeho koncepty nám môžu pomôcť osvetliť žánrovú problematiku súčasného slovenského filmu. A to aj napriek tomu, že slovenská kinematografia nefunguje v štúdiomvom systéme, ale je organizovaná zväčša malými nezávislými produkčnými spoločnosťami, a že jej dominujúci biznis model nie je postavený na sebestačnom filmovom podnikaní, ale na systéme podpory z verejných financií.

³³ Tejto opozícii sa venuje Eva Križková, Stieranie národných a lokálnych špecifik ako vedľajší produkt úspešnej festivalovej distribúcie súčasného slovenského filmu. In: *Film a kultúrna pamäť* (ed. M. Kaňuch). Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom, 2014, s. 231 – 243.

³⁴ Rick Altman, c. d. V českom preklade vyšla štúdia, ktorá sa stala základom dvoch kapitol tejto knihy. Pozri Rick Altman, *Obaly na víceré použítí. Žánrové produkty a proces recyklace*. In: *Iluminace* 2002, č. 4, s. 5 – 40. Tiež pozri rozhovor s Rickom Altmanom k tejto problematike. Ján Švábinecký, *O žánrech a žánrovění*. Rozhovor s Rickem Altmanem. In: *Kino-Ikon* 2011, č. 1, s. 139 – 149.

V prvom rade si môžeme všimnúť, že v žánrovom označení jednotlivých filmov sa miešajú rôzne sémantické a syntaktické kategórie. Napríklad v prípade filmu *Krok do tmy* označenie kritikov „film o minulosti“, resp. „historický film“ akcentuje sémantický obsah, „milostná dráma“, resp. „melodráma“ zase syntax zápletky – muž medzi dvoma ženami. Ešte výraznejšie je prekrývanie sémantických a syntaktických prvkov pri filmoch, ktoré spájajú viaceré žánrové prvky. Napríklad film *Tigre v meste* býva označovaný za kriminálnu komédiu alebo krimikomédiu, lebo zapája niektoré prvky detektívneho žánru do komediálnej zápletky. Film *Lóve* pracuje so syntaxou romantickej drámy, ale v zápletke pracuje s prvkami thrilleru/gangsterky, naopak, film *Čistič* sa syntaxou hlási k thrilleru, sémanticky však čerpá z psychologickkej i romantickej drámy. Potom práve konfúzia sémantických a syntaktických žánrových prvkov môže vysvetliť zdanlivo absurdné zaradenie hororu *Socialistický Zombi Mord* k filmom o minulosti.³⁵

Ešte výraznejšie sa diskrepancie v žánrovej atribúcii ukážu pri porovnaní účelu, na ktorý sa používa. Nasledujúca tabuľka ukazuje porovnanie žánrového označenia majoritne slovenských hraných filmov v žiadostiach o finančnú podporu z Audiovizuálneho fondu (čerpané zo štatistík pre verejnosť na www.avf.sk), žánrového označenia v Československej filmovej databáze (www.csfd.cz) a v propagačných materiáloch (press-kity, distribučné listy, webstránky, oficiálne Facebook stránky a pod.). Tieto tri kolónky reprezentujú rôznych užívateľov žánru, resp. rôzne komunikačné kanály medzi nimi: 1. kolónka AVF sa viaže na vzťah producenta k AVF ako inštitúcii podpory z verejných zdrojov, 2. prostredníctvom promo materiálov producent a distribútor oslovujú diváka, 3. žánrové označenie na ČSFD reprezentuje viac-menej intuitívne chápanie žánrovej identity filmu divákmi. Pri jednotlivých použitíach žánru sa niekedy uvádzajú viaceré označenia kumulované za sebou, inokedy sa žánrové označenie menilo v priebehu času (napr. pri viacnásobných žiadostiach na AVF).³⁶

³⁵ Pozri Michalovič, c. d., a Dudková, c. d.

³⁶ V prípade, že film nebol AVF podporený, alebo v propagačných materiáloch neuvádza žiadny žáner, je pole prázdne. S výnimkou filmov *Tanec medzi črepinami* a *Marhuľový ostrov*, ktoré boli podporené ešte MK SR, ide v prípade, že v kolónke AVF chýba označenie, spravidla o filmy nakrútené bez podpory z verejných zdrojov.

ŽÁNROVÉ OZNAČENIE SLOVENSKÝCH FILMOV 2011 – 2015

Označenie žánru kritikou Titul filmu	AVF	Promo materiály	ČSFD
Sci-fi			
Immortalitas (2012)	x	x	akčný / dobrodružný
Horor			
Zlo (2012)	x	horor	horor / thriller
Attonitas (2012)	x	thriller	horror / thriller
Socialistický Zombi Mord (2014)	x	akčný „béčkový“ film	horor
Rozprávka			
Láska na vlásku (2014)	rozprávka	rodinný film / historická rozprávka	rozprávka / rodinný
Sedem zhavranelých bratov (2015)	rozprávka	rozprávka	rozprávka / fantasy
Muzikál			
Tanec medzi črepinami (2012)	x	hudobno-tanečný film	dráma / hudobný
Komédia			
Tigre v meste (2012)	kriminálna komédia	komédia	krimi / komédia
Tak fajň (2012)	x	ľahká romantická hudobná komédia	komédia / muzikál
Thriller			
Kandidát (2013)	komédia s detektívnou zápletkou	politická fraška / cynický thriller	thriller / komédia
Babie leto (2013)	thriller / film noir	thriller / noir / dráma / gangsterka	thriller / krimi / dráma / akčný
Čistič (2015)	psychologická dráma s prvkami thrilleru	urbánna dráma s prvkami thrilleru	dráma
Dráma / melodráma / psychologická dráma			
Marhuľový ostrov (2011)	x	romantický film / dráma	dráma / romantický
Lóve (2011)	romantická dráma	milostná dráma	dráma / romantický

Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme

Označenie žánru kritikou Titul filmu	AVF	Promo materiály	ČSFD
Viditeľný svet (2011)	psychologický film	psychologická dráma	thriller
Anjeli (2012)	x	dráma – gay film	dráma
Miluj ma alebo odíď (2013)	tragikomédia	rodinná dráma	dráma
Filmy o minulosti / historické filmy			
eŠtébák (2011)	tragikomédia	thriller	dráma / komédia
Intrigy (2013)	x	historický / komédia	historický / poviedkový / komédia
Krok do tmy (2014)	dráma / milostná dráma	milostná dráma	dráma
V tichu (2014)	dokudráma	dráma	dráma
Rukojemník (2014)	detský, rodinný film / tragikomédia	dramédia, rodinný film / tragikomédia	komédia / dráma
Sociálna dráma			
Cigán (2011)	dráma	dráma	dráma
Dom (2011)	dráma	dráma	dráma
Až do mesta Aš (2012)	hraný film	dráma	dráma
Ďakujem, dobre (2013)	tragikomédia	dráma	dráma / poviedkový
Môj pes Killer (2013)	dráma	dráma	dráma
Zázrak (2013)	sociálna dráma	dráma	dráma
Deti (2014)	dlhometrážny hraný poviedkový film	x	dráma / poviedkový
Slovensko 2.0 (2014)	poviedkový film	x	poviedkový film
Koza (2015)	road movie	dráma	dráma / road movie

Tabuľka ukazuje, že žánrové označenie niektorých filmov je skutočne rôznorodé. Niektoré posuny medzi jednotlivými kolónkami možno vysvetliť vývinom od podania žiadosti po propagovanie a recepciu hotového filmu, inokedy však tieto posuny súvisia skôr so snahou o vhodné žánrové adre-

sovanie svojho náprotivku. Tak napríklad, z označenia „detský, rodinný film“ pri žiadosti o podporu filmu *Rukojemník* je zrejme, že ide o snahu naplniť jednu z programových priorít podpory AVF, hoci vo výslednom tvare je snímka adresovaná takmer výlučne dospelému divákovi. Alebo označenie „hraný film“ v žiadosti o podporu filmu *Až do mesta Aš* vychádza zo skutočnosti, že film bol predtým podporený ako dokumentárny projekt. Pri žánrových označeniach filmu *Miluj ma alebo odíď* zase vidno posuny, ktorými projekt prechádzal od tragikomédie k rodinnej dráme. Iný príklad môžeme nájsť pri filme *eŠtėBák*, pri ktorom sa stretávajú zdanlivo nezlučiteľné označenia tragikomédie v projekte žiadosti na AVF a thrilleru v promo materiáloch filmu. Onálepkovanie filmu, v ktorého rozprávaní napätie nehrá výraznejšiu rolu, ako thrilleru pritom prezrádza snahu spojiť film s už úspešnými filmami o tajných agentoch v Nemecku (*Životy tých druhých*) a v Česku (*Pouta*).³⁷

Inokedy však nie sú žánrové označenia producentov a distribútorov v propagácii filmu veľmi jednoznačné. Napríklad propagovanie filmu *Kandidát* ako politickej frašky a cynického thrilleru vyznieva zdanlivo rozporuplne aj preto, že prvé označenie komédia s detektívnou zápletkou je zrejme z hľadiska žánrovej klasifikácie najkorektnejšie. Rick Altman tvrdí, že zatiaľ čo kritici takmer vždy siahajú po žánrovom ukotvení filmu, producenti sa spravidla snažia v propagačných materiáloch vyhnúť priamym žánrovým označeniam a v záujme oslovenia čo najširšieho publika sa snažia vytvárať spojenia daného filmu s viacerými žánrovými rámcami.³⁸ Rámcovanie filmu *Kandidát* v princípe neexistujúcimi žánrovými kategóriami smeruje k asociovaniu divácky atraktívnych syntaktických prvkov spojených so širším publikom (komédia a thriller), ako aj sémantických prvkov oslovujúcich skôr intelektuálne naladené publikum (politika, cynizmus). Tento recept dvojitého žánrového kódovania sa koniec koncov ukazuje ako účinný nielen v propagácii filmov, ale aj v spôsobe, akým narábajú so zápletkou, konkrétne pri filme *Kandidát* v spojení prvkov politického thrilleru a politickej satiry. Dobrým príkladom využívania dvojitého žánrového rámca je tiež film *Lóve*, spájajúci výrazne „ženský“ žáner romantického filmu s výrazne „mužským“ žánrom gangsterky. Divácky menej účinným spôso-

³⁷ Príbuzný fenomén popísal Altman na príklade filmu *Agent Palmer: Príklad Ipress*, ktorý sa prostredníctvom žánrovej identifikácie a komparácie usiloval vytvoriť spojenie s úspešnou sériou bondoviek. Pozri Rick Altman, *Film/Genre*, s. 117 – 119.

³⁸ Pozri tamže, s. 54 – 57.

bom³⁹ sa o to v opačnom garde snaží film *Čistič*. Rozvíja rozprávanie v podstate milostného príbehu prostredníctvom syntaktických signálov thrilleru (hlavná postava s tajomnou minulosťou pôsobí väčšmi ako čistič mafie než zamestnanec pohrebnej služby) a artovej drámy (dlhé zábery, sebareflexívne prvky odkazujúce na film noir a melodrámu).⁴⁰ Kritický diskurz je v tabuľke zastúpený mojím vlastným rozdelením filmov do skupín podľa žánrových kategórií, z hľadiska ktorých ich analyzujem, a spravidla vychádza z istého konsenzu medzi recenzentmi filmov. Jednotlivé žánre sú zoradené vzostupne podľa frekvencie výskytu, v rámci žánrových kategórií sú potom filmy radené chronologicky podľa dátumu uvedenia do kín. Do zoznamu som zahrnula film *Slovensko 2.0* medzi sociálne drámy, pretože dve zo štyroch hraných poviedok možno viac-menej jednoznačne priradiť do tejto skupiny (*Prezidentov pohreb*, *Bez vône*). Nejde mi tu o nespochybniteľné žánrové zadefinovanie konkrétneho filmu, keďže viaceré z nich by bolo možné zaradiť do viacerých kategórií. Tento zoznam neponúka žánrovú klasifikáciu súčasného slovenského filmu ako presne zakreslenú mapu, skôr ako skicu, náčrt jeho celkového obrazu. Cieľom je jednak poukázať na diskrepancie, ku ktorým dochádza pri rôznych použitíach žánrového označenia rôznymi skupinami užívateľov, jednak zdôrazniť nevyhnutnosť flexibilného chápania konceptu žánru. Nehodnotím primárne kvalitu týchto filmov, skôr chcem poukázať na zdieľané a odlišné prvky v rámci jednotlivých žánrových skupín. Dochádza v oblasti hraného filmu ku žánrovej diverzifikácii a stávame sa svedkami konštitovania pre slovenský film nových žánrov?

Pri chudobnejšie zastúpených žánroch je ťažké usilovať sa o formulovanie charakteristík daného žánru. Užitočnejšie sa ukazuje postihnúť globálnejšie žánrové tendencie. V rámci slovenského filmu je úplne nový výskyt tzv. „béčkových“ alebo „poklesnutých“ modifikácií žánrov ako horor a science-fiction. Filmy *Immortalitas*, *Attonitas*, *Zlo* a *Socialistický Zombi Mord* majú napriek zásadným rozdielom v kvalite spoločné isté produkčné črty, keďže všetky boli nakrútené bez podpory z verejných

³⁹ Za prvý víkend si ho prišlo do kín pozrieť 1 618 divákov. Pozri http://www.ufd.sk/wp/wp-content/uploads/2015/10/Weekend_15.10.2015_Top20.pdf

⁴⁰ V už citovanom rozhovore Bebjak hovorí: „Snažili sme sa o (spojenie žánru thrilleru a drámy – doplnené K. M.) už od začiatku a naším zámerom bolo udržať film tak artový, ako to len bolo možné. Môj kamarát si prečítal scenár a hovorí: ‘Bóže, veď to je tinedžerská romanca.’ Tak som vedel, že musím byť s rozprávaním naozaj opatrný. Snažili sme sa o spojenie artového a žánrového filmu.“ Kudláč, c. d.

zdrojov. Spája ich tiež snaha o apropiáciu žánrových vzorcov do lokálneho prostredia (napr. spojenie zombie vyvráždovačky s érou socializmu v *SZM* alebo realistické prvky ako prostredie či televízna realita v rozprávaní *Zla*). Ich filmová forma je výrazne podmienená nízkorozpočtovým zázemím. Zatiaľ čo *Immortalitas* kompenzuje nedostatočnú výpravnosť metafyzickými úvahami a špeciálnymi efektmi, ktoré pripomínajú počítačové hry, *Zlo* a *Attonitas* sa snažia funkčne pracovať so syntaktickými prvkami found-footage hororu (napr. ručná kamera, práca s mimozáberovým priestorom), aby namiesto zobrazenia monštier budovali napätie medzi videným a tušeným. *SZM* zase usiluje o parodizujúce spojenie relikvií socialistického skanzenu so zombie obludami. Napriek tomu, že tieto filmy do veľkej miery stavajú svoju sémantiku, syntax i pragmatiku na čitateľnej žánrovej identite, neznamená to, že u nich nedochádza k žánrovému miešaniu. *Zlo* napríklad narúša rovinu diváckej identifikácie parodicko-obdivnými citáciami známych diel hororového kánonu (*Záhada Blair Witch*, *Osvietenie* alebo *Vyháňač diabla*), *Attonitas* zase v závere vcelku prekvapujúco spája hororový žáner s detektívnym rámcem.

Žáner, v rámci ktorého prichádza medzi skupinami účastníkov žánrového diskurzu k najmenšiemu rozdielu v označení, je nepochybne rozprávka, teda žáner orientovaný na široké viacgeneračné publikum. Po historických mystifikáciách *Bathory* a *Legenda o lietajúcom Cypriánovi*, ktoré ponúkli rozprávko-podfarbený pohľad na známe historické postavy, sú to po dlhšej dobe filmy, ktoré sa vyznačujú výpravnosťou. Zatiaľ čo *Láska na vlásku* čerpá z dvojníckeho motívu v románe Marka Twaina *Princ a bedár*, *Sedem zhavranelých bratov* je spracovaním tradičnej ľudovej rozprávky. Okrem toho sa však tieto dve rozprávky značne odlišujú aj v poňatí hlavných postáv a rozprávania. *Láska na vlásku* sa sústreďuje na mužského predstaviteľa, ktorému cestu k láske a kráľovstvu zabezpečí najmä rozprávkové šťastie, s čím súvisí celý rad navzájom nezávislých motívov rozprávania. Naproti tomu *Sedem zhavranelých bratov* sa snaží žáner inovovať konceptom „feministickej rozprávky“, v ktorej si hlavná predstaviteľka prekliesni cestu k láske a šťastiu vlastnou snahou, čím sa stáva aktívnou nositeľkou deja.

S výpravnosťou a ľudovým základom žánru rozprávky súvisí aj jediný zástupca muzikálu, *Tanec medzi črepinami*. Epizodickú formu tohto filmu určil jeho javiskový predobraz v rovnomennom predstavení SĽUKu, žánrovo sa však dovoľáva folklórneho muzikálu z čias socialistického

realizmu *Rodná zem*, ktorý preslávil režisérovho otca, herca, režiséra a niekdajšieho riaditeľa Koliby Martina Ťapáka.

Ak berieme do úvahy iba majoritné produkcie žánru komédie, javí sa, že jednému z najpopulárnejších filmových žánrov sa u nás nedarí. V prípade oboch zástupcov komédie sa ľahkosť žánru asocuje nielen s nevážnou zápletkou, ale aj s odľahčeným časom letných prázdnin. Oba filmy zároveň miešajú komediálne postupy s prvkami iných žánrov: *Tigre v meste* s detektívnym a romantickým, *Tak fajn* s hudobným a romantickým. Tu sa však paralely končia. Kým *Tigre v meste* usilujú o atraktívne spojenie urbánnych reálií, fantastických prvkov a žánrovej nejednoznačnosti, *Tak fajn* predstavuje akýsi súbor inscenovaných vtipov a trápno-veselých príhod v dovolenkových kulisách. Stojí za pozornosť, že komédia je žánrom, v rámci ktorého slovenskí filmári často vstupujú do minoritných partnerstiev s Českou republikou, kde má žánr podstatne silnejšiu tradíciu. Spomedzi minoritných komediálnych koprodukcí zaujíma výraznejšie miesto *Wilsonov* nielen kvôli tomu, že ide o adaptáciu predlohy Michala Hvoreckého, snahu o spojenie komediálnych a hororových prvkov či nakrúcanie podstatnej časti filmu na Slovensku, ale najmä vďaka odkazom na multikultúrne reálie starého Prešporka.

Pomerne zaujímavú žánrovú skupinu tvoria tri thrillery. Každý z nich totiž kombinuje sémantické prvky žánru (sledovanie zločincov a zločinu) s prvkami iných žánrov: satiry a detektívky (*Kandidát*), gangsterky a filmu o pomste (*Babie leto*), melodrámy a filmu noir (*Čistič*). *Babie leto* a *Čistič* predstavujú zároveň realistické využitie urbánnych lokácií, z ktorých robia protihráča postavám: historické i sídliskové Košice sú reprezentované ako multi-kulti Divoký východ, špina mesta v *Čističovi* je takmer hmatateľná. Odlišná je naratívna konštrukcia týchto troch filmov. *Babie leto* a *Čistič* budujú napätie prostredníctvom zamlčievania dôležitých udalostí z minulosti svojich postáv, *Kandidát* pracuje skôr s prekvapením v dôsledku nečakaného odhalenia nových informácií, o ktorých existencii divák nemal tušenie. Tento rozdiel nesúvisí len so silnejším žánrovým kódovaním *Babieho leta* a *Čističa*, ale aj s „konšpiračnou“ témou filmu *Kandidát*, ktorý vhodne skombinoval viaceré rozšírené predstavy o fungovaní politiky a biznisu s odozvou aktuálnych spoločenských udalostí ako kauza Gorila či prezidentské voľby.

Žánrová skupina drám je pomerne rôznorodá, objavujú sa tu filmy, medzi ktorých žánrovými nálepkami figurujú aj tragikomédia či thriller. Spájajú ich melodramatické prvky zápletky a dôraz na psychologické

– milostné alebo rodinné – vzťahy postáv. V rámci tejto skupiny je najfrekventovanejší fenomén zázračných zmierení v závere filmu, ktoré prichádzajú neraz bez dostatočnej dramatickej motivácie len naznačením vnútorného prerodu postáv. Táto črta bola charakteristická najmä pre filmy konca deväťdesiatych rokov, ktoré sa po vzore filmu *Záhrada* odohrávajú na izolovaných rodinných sídlach a riešia problém identity postáv cez zadefinovanie medzigeneračných vzťahov.⁴¹ Vo filmoch sledovaného obdobia sa najvýraznejšie prejavuje v dvoch filmoch o zrelom ženstve – *Marhuľovom ostrove* a *Miluj ma alebo odíď*, pričom sa oproti filmom z deväťdesiatych rokov jednak snažia o posilnenie realistického pozadia postáv, jednak v nich absentujú sebareflexívne či metafyzické prvky „záhradných“ filmov.

Vzhľadom na dlhodobú absenciu reflexie minulosti v hranom filme je pozoruhodná väčšia skupina filmov, ktoré sa vracajú k dôležitým etapám národných dejín. Akosi nemiestne sa v tejto skupine ocitol aj poviedkový film *Intrigy*, ktorý sa neusiluje reflektovať minulosť, ale predstavuje skôr málo nápaditú adaptáciu literárnych predlôh v historických kulisách a kostýmoch. Ako obzvlášť vzácna sa v aktuálnej recepcii javí reflexia socializmu, čo je dôvod, prečo tento sémantický prvok pri žánrovom zaradení filmov viacerými recenzentmi zatienil rozdiely v ich syntaxi: *Krok do tmy* je melodráma, *eŠtėBák* a *Rukojemník* tragikomédie. Dokudráma *V tichu* predstavuje zo žánrového hľadiska zaujímavý film. Podobne ako viaceré sociálne drámy vznikala pôvodne ako dokumentárny film, napokon však tvorcovia siahli k inscenačnému stvárneniu. Vzhľadom na rozšírenosť žánru dokudrámy nie je tento postup nijako nezvyčajný, nezvyčajné je však spojenie inscenovaných výjavov udalostí bez dialógov s vnútorným komentárom jednej z postáv, čo narúša charakteristickú črtu žánru, ilustrujúceho výkladový komentár inscenovanými výjavmi. Toto oscilovanie medzi objektívnosťou faktov a subjektívnosťou ich zakúšania mohlo inovovať pomerne tradičné výrazové postupy dokudrámy, keby sa neuspokojilo so stvárnením stereotypných motívov asociovaných s témou holokaustu.

Žáner filmov o minulosti je najfrekventovanejším žánrom pre koprodukčnú spoluprácu s Českou republikou, nepochybne kvôli spoločným dejinám. Dlhodobo však v reprezentácii minulosti dominujú rovnaké témy: 2. svetová vojna, päťdesiate roky a normalizácia. V rámci rovna-

⁴¹ Pozri Katarína Mišíková, O generačnej mimoreči. In: Současný český a slovenský film – pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů (ed. L. Ptáček). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 17 – 33.

kého tematického spektra sa však v posledných rokoch prejavuje snaha o hľadanie nového prístupu k téme prostredníctvom nových motívov (napr. šport vo *Fair Play*) alebo štylistického stvárnenia, či už v podobe spomínanej dokudrámy alebo animovaného filmu (*Alois Nebel*). Tematickú novinku tak v rámci minoritných koprodukcii predstavuje len film *Místa*, zachytávajúci atmosféru doposiaľ filmovo málo využitých deväťdesiatych rokov 20. storočia, a historická rekonštrukcia *Cyril a Metod – apoštoli Slovanov*, ktorá je skrátenou filmovou verziou televízneho seriálu.

Pri prehľade pomocných žánrových kategórií súčasného slovenského filmu sa ukazuje, že zatiaľ čo populárne žánre ako rozprávka alebo historický film si z hľadiska náročnosti výpravy a produkcie vyžadujú väčšinou koprodukčnú spoluprácu, „béčkové“ – zato nemenej populárne a niekedy i divácky úspešné – filmy môžu vzniknúť v nepomerne jednoduchších podmienkach a neraz bez verejnej finančnej podpory. Ďalším dôležitým momentom je snaha na jednej strane nadviazať na istú žánrovú tradíciu slovenského filmu (rozprávka), na druhej strane kliesniť cestu zatiaľ málo sa vyskytujúcim žánrom (horor, ale aj komédia). Na základe uvedeného prehľadu nemožno súhlasiť s tým, že slovenskej kinematografii chýbajú žánrovo profilované diela, skôr jej chýba schopnosť formálne konzistentne nastaviť žánrové rámce jednotlivých filmov tak, aby oslovili viaceré skupiny zároveň: AVF ako investora, kritiku ako arbitra a divákov ako konzumentov. Ak založenie Audiovizuálneho fondu predstavovalo významné zavŕšenie transformačného procesu slovenskej kinematografie po stránke legislatívy a ekonomiky, žánrová transformácia sa až teraz môže naplno rozbehnúť. V posledných piatich rokoch do nej výrazne vstúpil nový hráč: sociálna dráma.

SOCIÁLNA DRÁMA V PROCESĚ ŽÁNROVENIA?

Najväčšia žánrová skupina predstavuje filmy označované za sociálne drámy. V porovnaní s dielami z ostatných skupín v nej jestvujú najmenšie diskrepancie v žánrovom označení medzi jednotlivými diskurzmi, avšak pojem „sociálna dráma“ sa objavuje iba jediný raz, a to v žiadosti o podporu filmu *Zázrak*. Je tento súlad žánrových označení spôsobený

jednoznačnou žánrovou profiláciou filmov? A môžeme o sociálnej dráme hovoriť ako o žánri?

V súvislosti so žánrovým označením sa ponúkajú dve hypotézy. Prvá sa týka zhody žánrových označení v jednotlivých kolónkach. Táto skupina filmov je v súlade s niekoľkými programovými prioritami AVF: ide z prevažnej časti o hrané kinematografické debuty mladých režisérov a producentov, objavuje sa v nich téma menších a sociálne znevýhodnených skupín, s výnimkou filmu *Dom* zároveň ide výlučne o majoritné slovenské produkcie. Filmy z tejto skupiny nemajú vzhľadom na pomerne úzko vymedzené cieľové publikum (artové kiná a festivaly) výraznejšie komerčné ambície. V propagácii teda nepotrebujú k označeniu dráma pridávať adjektíva (napr. milostná), ktorými by rozširovali potenciálne skupiny divákov. Čo sa však snažia kapitalizovať, je prestíž spojená s konceptom umeleckej drámy, získavajúcej uznanie v podobe festivalových ocenení a potenciálneho predaja práv zahraničným sales agentom. Ide však skôr o istý „kultúrny“ kapitál, ktorý nemá zaručiť masívnu návštevnosť filmu, ale jeho širšiu medzinárodnú distribúciu v rámci cieľovej skupiny a perspektívu úspešnosti získavania podpory z verejných zdrojov a zahraničných koprodukčných partnerov pre potenciálne filmové projekty.

Druhá hypotéza sa týka odlišnosti žánrového označenia kritickým diskurzom od žánrového označenia v iných diskurzoch. Vzhľadom na rozmanitosť autorských poetík jednotlivých režisérov sa vo filmoch objavujú viaceré rozdiely v rozprávaní, štylistických prostriedkoch a práci so syntaktickými štruktúrami. Táto skutočnosť vedie Janu Dudkovú k spochybneniu označenia sociálna dráma ako žánru. Tvrdí, že ide „... skôr o tendenciu nastoľovať príbuzný druh vzťahu medzi lokálnym a globálnym a o príbuznú voľbu distribučných kanálov a cieľového, hlavne festivalového publika“.⁴² Toto tvrdenie síce reprezentuje fixné chápanie žánru ako kánonu, ale zároveň upozorňuje na to, že žáner sociálnej drámy je výsledkom snahy „... o zoskupenie spoločných prvkov do jednotného žánrového modelu“.⁴³ Ide teda o kritický konštrukt. Povedané prizmou sémanticko-syntakticko-pragmatického prístupu: ide o spôsob použitia žánru filmovou kritikou. Tento kritický konštrukt smeruje jednak k zovšeobecneniu spoločných prvkov daných filmov, jednak k ich spojeniu s inými kritikou kladne hodnotenými filmami. Na jednej strane tak kritika vytvára spojenia s realistickým prúdom umeleckého fil-

⁴² Dudková, c. d., s. 55.

⁴³ Tamže.

mu od *Dogmy*, cez britský sociálny film a filmy bratov Dardennovcov, až k rumunskej novej vlne a súčasnému maďarskému filmu. Na druhej strane ide o vytvorenie spojenia s domácou mikrotradíciou sociálneho dokumentu, reprezentovanou práve režisérmi sociálnych drám, ktorí postupne – hoci dozaista nie natrvalo – prechádzajú z oblasti dokumentu k hranému filmu. Preskúmajme najprv sémantické a syntaktické prvky tejto skupiny filmov a pokúsme sa následne preveriť hypotézu sociálnej drámy ako svojbytného žánru.

Slovenské sociálne drámy súčasnosti spája niekoľko tém a motívov, ktoré cirkulujú od jedného filmu k druhému: nezamestnanosť, ekonomická kríza, migrácia za prácou (*Ďakujem, dobre; Dom; Až do mesta Aš*; poviedka *Bez vône* z filmu *Slovensko 2.0; Koza*), sociálne problémy rómskej menšiny a rasizmus (*Cigán; Až do mesta Aš; Môj pes Killer*; poviedka *Maratón* z filmu *Deti; Koza*), prostitúcia a drogy (*Cigán; Až do mesta Aš; Zázrak*). Protagonisti sú buď outsideri na okraji spoločnosti (*Cigán; Až do mesta Aš; Zázrak; Koza*), alebo sa zúfalo snažia naplniť svoje sny o solídnom stredostavovskom štatúte (*Dom; Ďakujem, dobre*). Opakujúcim a jednotiacim tematickým motívom sú však predovšetkým portréty nefunkčných rodín, rozpad tradičných rodinných spoločenstiev a ich náhrada trhovými väzbami. Tento aspekt poukazuje na kontinuitu sociálnych drám s filmami z prelomu milénia, ale zatiaľ čo filmy predchádzajúceho obdobia spájali medzigeneračné vzťahy s problémom identity hlavných hrdinov, v sociálnych drámach súčasnosti slúžia generačné konfrontácie na vykreslenie sociologických fenoménov, ktoré determinujú sociálnu identitu ich hrdinov.

Analyzované filmy vytvárajú charakteristickú ikonografiu veľkých celkov urbánnej či rurálnej krajiny. Tento typ záberov býva tradične využívaný ako ustanovujúci veľký celok, ktorý má poskytnúť základnú priestorovú orientáciu na začiatku filmu alebo jeho sekvencií. V analyzovaných filmoch však tento typ záberov slúži aj ako istý stylistický refrén (*Cigán; Až do mesta Aš; Ďakujem, dobre*), a predovšetkým charakterizuje postavy prostredníctvom ich prirodzeného prostredia, čím výrazne umocňuje efekt reality. Niekedy majú dokonca tieto krajinné celky ráz emocionálnej krajiny, keď odzrkadľujú limitovaný životný horizont protagonistov – či už ide o sídlisko, rómsku osadu, perifériu či malomesto.

Aktuálne sociálne témy sú tradične vnímané ako príznak realizmu a spôsoby ich stvárnenia v sociálnych drámach smerujú k prepájaniu estetických a mimoestetických funkcií jednotlivých prvkov, pretože

realizmus vyvoláva nielen otázky o štruktúre reprezentácie, ale aj o samotnom referente objektu. Je to spôsobené preferovaním realistickéj motivácie jednotlivých formálnych prostriedkov pred inými typmi motivácie. Realizmus je koncept, ktorý nie je charakteristický pre žiadny konkrétny žáner, ale v prípade sociálnej drámy sa ukazuje ako kľúčový pre vzájomné prepojenie sémantických a syntaktických prvkov týchto filmov.

Podobne ako pri sociálnych drámach európskeho artového filmu sa realizmus slovenských sociálnych drám odkláňa od populárnych žánrov s cieľom o originálnu a autentickú poetiku. Kristin Thompsonová⁴⁴ upozorňuje, že aj opakovanie rovnakých realistických rysov postupne odкрýva ich konvenčnú povahu. Toto opakovanie ruší dojem čohosi jedinečného a singulárneho, teda autentického. Podobne ako v dielach socialistického realizmu norma „typického“ smerovala k schematizmu, tak aj v sociálnom realizme artového filmu sa objavujú viaceré sociologické klišé. Napríklad film *Cigán* výrazne vybočil zo stereotypných reprezentácií rómskeho etnika vďaka prieniku do mentálnej subjektivity hlavného hrdinu, nevyhol sa však viacerým realisticky motivovaným prvkom zápletky, ktoré replikujú tradične stereotypné mediálne reprezentácie rómskej komunity známe z televíznych reportáží: napr. kradnutie dreva v lese, predaj „nevesty“ na Západ, vyplácanie sociálnych dávok, policajné šikanovanie. Podobne aj štyri poviedky filmu *Deti* predstavujú pomyselný katalóg sociálnych fenoménov, ktoré rozkladajú (slovenské) rodiny a zväčšujú priepasť medzi rodičmi a deťmi: zdravotné problémy, kriminalita, alkoholizmus, narušené rodinné zázemie, nevera, pretrhanie prirodzených medzigeneračných väzieb. Niektoré z týchto filmov spájajú sociologické prvky s prvkami archetypálnymi. Vo filme *Cigán* ide o rámovanie aktuálnej súčasnosti motívom hamletovského prízraku otca, v *Dome* o motív domu ako komplexnú poetickú figúru (metonymiu rodiny i metaforu krajiny), v *Deťoch* o spojenie vekov človeka s cyklom ročných období (každá poviedka sa zameriava na iný typ rodinného vzťahu a odohráva sa v inom ročnom období), vo filme *Koza* ide o paralelu medzi kalváriou obetného baránka a posledným boxerským turné skrachovaného olympijského šampióna. Iné filmy zase v procese ozvláštnenia prvkov reality prelamujú sociálne stereotypy alebo ich problematizujú. Napr. vo filmoch *Až do mesta Aš* a *Koza* je rómska národnosť protagonistov realistickou motiváciou prvkov zápletky, ale nedeterminuje ich osobnú identitu; vo filme

⁴⁴ Kristin Thompsonová, Realizmus ve filmu – Zloději kol. In: *Illuminace* 1998, č. 3, s. 73.

Môj pes Killer je stereotyp prelomený zmiešaným etnickým pôvodom patchworkovej rodiny. Takéto ozvlášťujúce prvky môžu byť ukotvené v psychologických motíváciách postáv, napríklad vo filme *Dom*, v ktorom chce otec za každú cenu dcéram zabezpečiť budúcnosť stavbou nechceného domu. Silným prostriedkom narušenia stereotypu je aj jeho ironizácia, napr. vo filme *Ďakujem, dobre*, kde zapojenie televíznych reportáží do sujetu pôsobí ako autorský komentár prepájajúci mikroekonomiku rodiny s makroekonomikou spoločnosti.

Realizmus ako najvýraznejší zdieľaný príznak slovenských sociálnych drám síce korešponduje s niektorými princípmi realistických teórií filmu, iné však spochybňuje. Realistickí teoretici André Bazin⁴⁵ a Siegfried Kracauer⁴⁶ považovali za hlavné kvality realistického rozprávania nahradenie tradičnej kauzality prvkami náhody a klasickej naratívnej štruktúry epizodickým rozprávaním. Oba postupy evokujú rytmus každodennosti, tok života. Slovenské sociálne drámy tieto postupy využívajú v rôznej miere: od poviedkovo koncipovaných filmov (*Ďakujem, dobre* a *Deti*) k dramaticky zovretým útvarom (*Dom*, *Môj pes Killer*). V iných filmoch kauzálny reťazec celkom nahrádza chronologický rámec udalostí jedného dňa (*Môj pes Killer*), cesty (*Koza*), striedania ročných období (*Až do mesta Aš*) či tradičných rodinných rituálov ako pohreb, svadba, Vianoce (*Ďakujem, dobre*). Náhodné a vopred nezmotivované udalosti vstupujú do deja pri postupnom sociálnom úpadku protagonistiek filmu *Až do mesta Aš*. Vo filme *Môj pes Killer* nie je jasné, či zabitie nevlastného rómskeho brata psom mladého neonacistu bol zámer, neďbalosť či jednoducho tragická náhoda. Inde sú kauzálne motivácie udalostí zamlčované (napr. smrť syna vo filme *Ďakujem, dobre*, ktorú vzťah manželov neuniesol). K narúšaniu kauzality tiež prispievajú prvky absurdity, poukazujúce na nevypočítateľnosť skutočnosti (napr. pštrovy v rómskej osade v *Cigánovi*) alebo voľné motívy bez pevnej väzby k fabule, vytvárajúce priestor pre deskriptívne vykreslenie realistického pozadia príbehu (napr. dokumentárnym spôsobom zachytené spoločenské udalosti v reedukačnom centre v *Zázraku* a v domove dôchodcov v *Ďakujem, dobre*, či každodenný život továrne v *Až do mesta Aš*). Otvorené konce neprinášajú riešenie osudu hrdinov, hoci v niektorých prípadoch (*Dom*, *Zázrak*, *Deti*, *Koza*) naznačujú zázračné zmierenia postáv charakteristické pre trend „záhradných“ filmov. Na rozdiel od nich

⁴⁵ André Bazin, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979.

⁴⁶ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: Redemption of Physical Reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

však nemotivujú zmierenie metafyzickými faktormi, ale naznačením vnútornej premeny hrdinov v dôsledku plynutia času.

Z hľadiska vlastností narácie sa v sledovanej skupine filmov profilujú dva póly. Observatívny realizmus filmov *Ďakujem, dobre; Môj pes Killer* či *Koza* stavia na deskripcii namiesto psychológie, neposkytuje prienik do psychológie postáv, neraz sa vyznačuje malou komunikatívnosťou rozprávania. Na druhej strane spektra je výrazne subjektívizované rozprávanie filmov *Cigán* a *Až do mesta Aš*, ktoré prostredníctvom vizualizácie predstáv, snov a vnemov ponúka vhlad do perceptívnej i mentálnej subjektivity postáv. Oba uvedené póly často zápletku zasúvajú do druhého plánu v prospech početných opisných pasáží evokujúcich realistické pozadie príbehu.

Realisticky motivované sú aj rôznorodé štylistické prostriedky. V duchu neorealistických zásad viacerí režiséri pracujú s nehercami (napr. *Až do mesta Aš, Môj pes Killer, Koza*), prípadne ich kombinujú s profesionálnymi hercami (napr. *Cigán, Zázrak*). Sociálne zázemie hrdinov sa premieta aj do jazyka dialógov, ktoré využívajú rôzne regionálne dialekty alebo jazyk menšín (maďarčinu a rómčinu). Nakrúcanie v reáli sa neraz zaobíde bez doplnkového svetla. Okrem toho, že to vyvoláva účinok dokumentárnej štylizácie, môže nízka svetelnosť obrazu vyvolávať pozoruhodnú emocionálnu zdržanlivosť, napr. vo filme *Môj pes Killer*, keď mladý neonacista objaví zabitého rómskeho chlapca v takmer úplnej tme a divák nielenže nezíska vodítko k emocionálnej reakcii protagonistu, ale môže sa len dohadovať, čo sa asi stalo. Častý výskyt nečistých záberov posilňuje dojem náhodnosti a umožňuje jednak blokovat' emocionálnu reakciu postáv (*Ďakujem, dobre*), jednak simulovať ich subjektívne prežívanie (*Až do mesta Aš*). Vo filme *Až do mesta Aš* má využívanie ručnej kamery a zdanlivo autentických záznamov z bezpečnostnej kamery a mobilného telefónu spolu s animovanými výjavmi paradoxný účinok subjektívizácie rozprávania.

Dlhý záber a hĺbka poľa sú tradične považované za najvýraznejší príznak dokumentárneho realizmu. Podľa Piera Paola Pasoliniho⁴⁷ je reprodukciou jazyka skutočnosti, podľa Bazina⁴⁸ zase evokuje každodennosť a mnohoznačnosť skutočnosti. Tento náhľad bol vo filmovej teórii viackrát problematizovaný a aj príklady sociálnych drám dokladajú, že

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, Observations on the Long Take. October, 1980 (summer), s. 3 – 7. Dostupné online <http://fdm.ucsc.edu/~landrews/178s2010/Assets/8656165C/observations%20on%20the%20long%20take.pdf>

⁴⁸ André Bazin, Vývoj filmové řeči. In: Co je to film?, s. 55 – 61.

dlhý záber zďaleka nie je jediným nástrojom navodenia efektu reálnosti. Najdôslednejšie pracujú s dlhým záberom ako zdanlivo nearanžovaným záznamom skutočnosti filmy *Môj pes Killer* a *Koza*. Ale zatiaľ čo v *Killerovi* je kamera vďaka follow shotom v ustavičnom pohybe, *Kozo*vi dominujú statické zábery charakteru výjavu a kamera mení pozíciu zväčša len pri jazdách autom. Iná, nemenej realisticky pôsobiaca alternatíva ku kontinuálnemu strihu navodzuje dojem reportáže, využíva ručnú kameru, dynamicky strihané krátke zábery. Lehotský zasa v *Zázraku* pracuje so strihovým skokom, aby zdôraznil nečisté spoje medzi zábermi priznávajúcimi prirodzené plynutie času.

Analyzovanú skupinu filmov spája aj spiritus movens tohto trendu Marek Leščák, ktorý sa scenáristicky podieľal na všetkých filmoch okrem snímok *Dom* a *Môj pes Killer*. Jeho autorské zaangažovanie z nich vytvára cyklus, v rámci ktorého cirkulujú určité motívy a postupy. Pre význam tohto aspektu si opäť pomôžeme teóriou Ricka Altmana. Altman tvrdí, že filmoví tvorcovia nevytvárajú nové žánre vedome, ale skôr metódou pokusu a omylu hľadajú spôsoby na obmenu jednotlivých prvkov filmu tak, aby sa im podarilo zopakovať úspech predchádzajúcich diel. V ich záujme však nie je vytvárať žáner, ktorý patrí každému, ale cyklus, ktorý podlieha autorskej licencií (v prípade Hollywoodu vlastníckej). Z cyklu sa procesom žánrovenia (*genrification*) vytvára žáner až vtedy, keď sa snažia aj iní tvorcovia napodobniť úspešné prvky, ale akcentujú nie ich príslušnosť k danému cyklu, ale k istému žánru. Proces žánrovenia je potom zavŕšený retrospektívnym rozpoznaním spoločných charakteristík rôznych filmov a ich žánrovým onálepkovaním kritikou.⁴⁹

Posilňovanie vzájomných spojení medzi jednotlivými „leščákovskými“ titulmi zdôrazňujú aj viaceré prvky, ktoré popierajú realistický režim reprezentácie a ich zapojenie do formálnej štruktúry diela nie je opodstatnené vo vzťahu k referenčnému svetu, ale k iným dielam a diskurzom, či k samotným tvorcom. Tieto prvky potláčajú hodnovernosť reprezentácie, narušajú efekt reálnosti a posilňujú sebareflexívnosť rozprávania. Zároveň zviditeľňujú prítomnosť autora, zdôrazňujú konštruovanosť fikcie a posilňujú meno autorskej značky asociovanej

⁴⁹ Pozri Rick Altman, *Film/Genre*, s. 49 – 82. Altman chápe žánrovenie ako proces transformácie cyklu na žáner a jeho následné spojenie s inými prvkami do nového cyklu, z ktorého sa stane ďalší žáner ako „...nikdy sa nekončiaci proces, úzko spojený s kapitalistickou potrebou pre odlišenie produktov“. Tamže, s. 64. Takéto chápanie žánrovenia nie je automaticky aplikovateľné na iné produkčné mody, obzvlášť nie na tie, v ktorých je ako prioritný zisk vnímaný kultúrny kapitál namiesto kapitálu finančného, ale umožňuje objasniť proces vzniku, transformácie a zániku žánrov.

so sociálnu drámou. Vo filme *Cigán* sa opakovane objavujú predely, v ktorých hrdina na pozadí osady hľadá priamo na diváka a pomyselne ho tak vyzýva zaujať k prezentovaným udalostiam postoj. Ide vlastne o vizuálny ekvivalent autorskej metalepsy, prostredníctvom ktorej sa tvorcovia priamo obracajú na diváka. Iný metaleptický efekt vyvoláva film *Ďakujem, dobre* v scéne zasadnutia grantovej komisie, ktorá paroduje rozhodovacie procesy Audiovizuálneho fondu, často kritizovaného najmä okruhom tvorcov sociálnej drámy (jedného z členov komisie stvárnil strihač a dokumentarista Marek Šulík).

Vo filme *Deti* sa objavuje niekoľko Leščákových autocitácií, najmarkantnejšia z nich je tá, ktorá stotožňuje podvedenú manželku v bazéne so slobodnou matkou zo *Zázraku*. Nejde tu však iba o exhibičné žmurknutie na diváka, pretože Vojtek tento vizuálny motív rozvíja v závere filmu, kde postava v akte asistovanej samovraždy nechá svojho ťažko chorého otca utopiť sa v mori. Táto udalosť nemá v predchádzajúcom deji žiadne opodstatnenie. Realisticky ju sotva možno motivovať a jej kompozičná motivácia je taktiež nemožná, keďže rozprávanie nesignalizuje, že by išlo iba o predstavu hrdinky. Takéto scudzovanie je dokladom autorského sebavedomia tvorcov sociálnej drámy, ktorí si aj vnášaním nerealistických prvkov do realistického rozprávania nárokuje na autorskú licenciu a prestíž cyklu sociálnych drám, a vytvárajú tak pôdu pre jej žánrovanie. Dá sa predpokladať, že pri súčasnom nastavení rôznych skupín užívateľov žánru a vzhľadom na ohlásené sociálne ladené rodinné drámy *Eva Nová*⁵⁰ Marka Škopa a *Piata loď* Ivety Grófovej k tomu procesu v najbližších rokoch dôjde.

⁵⁰ Film režiséra a scenáristu Marka Škopa mal naplánovanú premiéru na 19. novembra 2015, teda až po dokončení prítomnej štúdie.



OBRAZY „INÝCH“ A „DRUHÝCH“ V SÚČASNOM SLOVENSKOM DOKUMENTÁRNYM FILME

Mária Ferencuhová

I.¹

O pozitívnom vplyve súčasných schém podpory audiovizuálnej tvorby dnes už pochybuje málokto. Dotácie vývoja i produkcie dokumentárnych projektov zo strany Audiovizuálneho fondu, ale aj podpora verejnoprávnej RTVS sa prejavili v prvom rade nárastom počtu vyprodukovaných dokumentárnych diel. Spomedzi vyše tridsiatich dokumentárnych filmov vyrobených v rokoch 2011 – 2015 a určených

¹ Prvá časť kapitoly je prepracovaným výťahom z textu Dokumentárna flóra, ktorý vyšiel v časopise Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 21 – 38.

na kinodistribúciu len päť nebolo podporených zo zdrojov AVF.² To znamená, že tvorcovia a producenti slovenských dokumentárnych filmov sa na túto alebo na ďalšiu podporu z verejných zdrojov začali výrazne spoliehať, ba sú od nej závislí natoľko, že jej udelenie alebo neudelenie do veľkej miery určuje tvár celej súčasnej dokumentárnej tvorby. Zároveň treba povedať, že v rokoch 2011 – 2015 sa dokumentárna tvorba významne rozrôznila. Vzniklo množstvo dlhometrážnych autorských dokumentárnych filmov pre kiná, ale aj televíznych dokumentárnych filmov, rôznych cyklov či seriálov, a v neposlednom rade i množstvo veľmi rôznorodých krátkometrážnych študentských dokumentárnych filmov.

Najsilnejšie zastúpené sú historizujúce dokumentárne filmy, resp. filmy, ktoré sa vysporiadávajú s nedávnou slovenskou, československou alebo stredoeurópskou minulosťou. Ide o formálne a esteticky veľmi rôznorodé diela, od tých najspektakulárnejších až po tie najnenápadnejšie. Patria sem aj historizujúce filmy s presahom do súčasnosti a výraznou autorskou zaangažovanosťou, ako napríklad *Kauza Cervanová*, v ktorej režisér Robert Kirchhoff poukazuje na dodnes nefungujúce a netransparentné súdnictvo. Môžeme sem však zaradiť aj performatívne a štylizované filmy, akým sú *Zamatoví teroristi* trojice Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský a Pavol Pekarčík, kde sa polodokumentárne situácie a príbehy troch smutnosmiešnych „lúzrov“ stávajú metonymiami súčasnej slovensko-českej posttotalitnej skutočnosti, jej pasivity, bezradnosti, prípadne paranoje či extrémnych reakcií na prejavy intolerancie a extrémizmu.

Oveľa tradičnejšiu formu má film Ivce Kúšikovej *Súd'ma a skúšaj*. V ňom sa režisérka formou *oral history* vracia k obdobiu päťdesiatych rokov a k programovej likvidácii ženských kláštorov. Na svedeckých výpovediach sú postavené aj televízne filmy Dušana Hudeca *Odchádzanie* a *Neznámi hrdinovia*, ktoré zachytávajú spomienky posledných pamätníkov druhej svetovej vojny. Dialogickú štruktúru postavenú na výpovediach účinkujúcich má aj *Hodina dejepisu*, do ktorej režisér Dušan Trančík vplietol aj líniu fikčnej ženskej postavy, pamätníčky troch štátnych usporiadaní.

Fikčnou líniou a hranými rekonštrukciami si vypomáha aj film o židovskej odbojárke Gisi Fleischmannovej *Rabínka* teatrologičky a divadelnej

² Okrem dvoch filmov z roku 2011, *Devínsky masaker* a *Čas grimás*, išlo o dva filmy Zuzany Piussi *Muži revolúcie* (2012) a *Od Fica do Fica* (2012) a o film Róberta Slováka *Prvý slovenský horor* (2014).

režisérky Anny Gruskovej. Vo svojom ďalšom filme *Návrat do horiaceho domu* venovanom inej predstaviteľke židovského odboja, Chavive Reikovej, ktorá sa z kibucu v Palestíne vrátila na rodné Slovensko, aby sa tu zapojila do SNP a po jeho potlačení tu aj prišla o život, však režisérka hrané rekonštrukcie nahradila dôslednou prácou s archívnymi prameňmi – filmovými, ale aj denníkovými.

Na práci s filmovými a fotografickými archívmi stojí aj dlhometrážny televízny dokument *Povstanie. Slovensko 1939 – 1945* Vladimíra Štrica. Komentár filmu však vychádza z knihy *Slovenské národné povstanie 1944* kontroverzného historika Martina Lacka, predstaviteľa tej časti historickej obce, ktorá poukazuje okrem iného aj na pozitívne aspekty tohto obdobia slovenských dejín. Aj v dôsledku takéhoto výberu spoluautora sa Štricovi za film ušlo mnoho kritiky. Podobne nebol kritiky ušetrený ani historický strihový film *Garda* Ivana Ostrochovského, kde bol komentár takisto najproblematickejšou zložkou filmu. Na rozdiel od Ostrochovského, ktorý okrem komentára a archívov pracuje aj s výpovedami pamätníkov, sa Štric v *Povstaní* uchyluje k rekonštruovaným pasážam. Ich cieľom však nebolo vkĺznuť do priestoru naratívnej fikcie, ale predovšetkým umocnenie atmosféry.

S priestorom fikcie naopak operujú filmy, ktoré môžeme zaradiť skôr medzi hrané, hoci vznikali pôvodne ako dokumentárne (*V tichu*, r. Zdeněk Jiráský; ešte predtým *Čas grimás*, r. Peter Dimitrov), prípadne tie, ktoré svoj obsah definujú nie ako historický, ale skôr postavený na rodinných historkách či dohadoch (*Trixi: Prvá špiónka*, r. Peter Kerekes).

Zaujímavým spôsobom sa k minulosti vzťahujú dva osobné dokumentárne filmy, *Felvidék – Horná zem* Vladislavy Plančíkovej a *Salto mortale* Anabely Žigovej, ktoré historické udalosti nazerajú cez prizmu vlastného rodinného príbehu. Každá autorka k rodinnej histórii pristupuje vlastnou metódou, no obe poháňa trauma, dosiaľ nepochopené rodinné tajomstvo, s ktorým sa potrebujú vysporiadať. Práve tento rozmer majú oba filmy spoločný s rodinným filmom *Nový život* Adama Ol'hu. Kým však Ol'ha vzhľadom na povahu svojej traumy – rozvod rodičov – zostáva len vnútri rodiny, Žigová a Plančíková z nej vychádzajú a skúmajú širšie spoločensko-historické presahy vlastných rodinných tráum. Plančíková vo *Felvidéku* rieši svoju slovensko-maďarskú identitu a snaží sa nájsť si miesto v rodinnej genealógii. Chce pochopiť, čo zakúšala jej prababička, presídlená po skončení 2. svetovej vojny z Maďarska na Južné Slovensko, a pátra aj po ďalších príbehoch presídlenia. Tieto príbehy potom buď rekonštruuje prostredníctvom animácií a vytvára

z nich akési modely presídleneckej skúsenosti, alebo ich oživuje prostredníctvom spomienok pamätníkov. Žigová zase háda, čo jej otca viedlo k spolupráci s ŠtB, no pátraním po jeho motivácii vytvára v prvom rade portrét seba samej pátrajúcej, tápajúcej a snažiacej sa pochopiť dnes už mŕtveho otca, a zároveň vytvára akúsi skicu portrétu Štátnej bezpečnosti, s jej koreňmi v povojnovom období a s jej najväčšími zločinmi v päťdesiatych rokoch. Žigová animácie nepoužíva – používa len štylizované výstupy a snaží sa im dodať metaforický charakter.

Okrem dlhometrážnych dokumentárnych kinofilmov a televíznych filmov do 60 minút vzniklo v období 2011 – 2015 aj viacero historizujúcich televíznych seriálov a cyklov. Viaceré z nich začali vznikať dokonca pred obdobím konjunktúry slovenskej audiovizuality: *Slovenské kino* sa nakrúcalo od roka 2010 a *Čarovný svet animovaného filmu* dokonca od roka 2003 (čím sa – najmä po technickej a dramaturgickej stránke – stal doslova dokumentom aj o svojom vlastnom vzniku). V roku 2012 k týmto seriálom pribudli ďalšie seriály nazerajúce na dejiny predovšetkým prostredníctvom filmových prameňov: *Celluloid country* a *Konzer-vy času*. O rok neskôr sa k nim pridala prvá séria *Fetišov socializmu* a prvé diely televízneho cyklu *Prvá*, venovaného ženám-priekopníckam v oblastiach verejného, kultúrneho, vedeckého či umeleckého života. V roku 2014 pribudol seriál *Paralelné životy* mladého režiséra Adama Hanuljaka. Okrem týchto cyklov a seriálov sa na televíznych obrazovkách objavil aj spoločný projekt českej a slovenskej verejnoprávnej televízie *Colnica*. Mapuje 20 rokov života v oboch krajinách po rozpade Československa a konkrétnej téme alebo javu sa vždy venuje jeden český a jeden slovenský autor alebo autorka. Priestor tu dostali nielen etablovaní dokumentaristi strednej a mladšej generácie, ale aj čerství absolventi či dokonca študenti vysokých filmových škôl v Bratislave a v Prahe.

Colnicou sa však už viac-menej presúvame do obdobia súčasnosti, ktoré tvorcovia reflektujú vo viacerých sociálne či politicky angažovaných filmoch. Sem patria napríklad snímky Zuzany Piussi *Nemoc tretej moci*, historicky zameranejší *Muži revolúcie*, politická glosa *Od Fica do Fica* i jej dosiaľ najlepší film *Krehká identita*. V sociálne ladenom *Priamom prenose* zase médiami bulvarizovanú tému týrania detí pretavila Piussi do obžaloby sociálnych inštitúcií a ich pracovníkov. Podobne sociálne a politicky ladené sú aj stredometrážne dokumenty najmladšej generácie študentov a absolventov VŠMU ovplyvnených pedagogickým a režijným pôsobením Roberta Kirchhoffa. Ide napríklad o filmy *Za-*

slúbená zem, prosím vystupovať Mira Jeloka či *V tieni kráľa Svätopluka* Jakuba Julényho, ktoré vznikli v produkcii Kirchhoffovej spoločnosti atelier.doc ako samostatné časti cyklu *Film a spoločnosť*, určeného pre verejnoprávnu televíziu.

K historizujúcim filmom by sme mohli zaradiť aj dlhometrážny dokumentárny film *Lyrik* Arnolda Kojnoka, v ktorom ide o reflexiu československej totalitnej a posttotalitnej histórie a pohľad na národnú mentalitu očami nekonvenčného historika Jána Mlynárika. Tento film však zapadá aj do druhej veľkej kategórie dokumentárnych filmov obdobia 2011 – 2015: medzi dokumentárne portréty osobností verejného a kultúrneho života či portréty umelcov.

Tieto portréty zväčša nie sú kritickými sondami mapujúcimi vnútorné rozpory jednotlivých protagonistov; skôr sa pohybujú na línii pocta – obdiv – uctievanie. Aj v *Lyrikovi* režisér Kojnok zaujíma viac-menej pozíciu nekritického poslucháča: nenačiera do priestoru za Mlynárikovými slovami, neskúma ho, ani nedopĺňa to, čo zostalo nevy povedané. Kultivovanými príkladmi portrétov bez ostrých hrán a tmavých miest sú aj filmy Martina Šulíka *Milan Čorba* a Martina Štrbu *vlna vs breh*. Vnútrojný nepokoj, rozpory či zlyhávania sa objavujú vlastne len v dvoch filmových portrétoch: stopovo je rozorvanosť prítomná v *Štvorci v kruhu* Ľubomíra Štecka – vo filme o maliarovi Vladimírovi Ossifovi, ktorého cesta je určená túžbou po nezávislosti a tvorivými pnutiami, a najmä vo filme *Hrana – štyri filmy o Marekovi Brezovskom* Patrika Lančariča, kde autor cielene sprítomňuje hlboké konflikty portrétovanej osoby nadehného hudobníka, ale aj doby, v ktorej žil a neskôr zomrel. Všetky tieto filmy sú rovnako portrétmi ako i poctami umelcom, ich talentu, energii a dielu, v prípade *Lyrika* zase rozhladenosti a prenikavému úsudku historika Mlynárika. Formálne sa väčšinou snažia naštepiť na spôsob práce, vnímania či myslenia protagonistov. V mnohých z nich sa objavujú animované kudrlinky a sugestívna práca s kamerou.

Okrem týchto jemných pôct však vznikli aj vyložene glorifikujúce portréty či portréty určené pre širokú divácku či fanúšikovskú základňu. Takýmito filmami sú portrét zosnulého hokejistu Pavla Demitru *38 dvojice* Daniel Dangl a Lukáš Zedníkovič, portrét Róberta Bezáka *Arcibiskup Bezák Zbohom...* od Olgy Záblackej či portrét známeho rapera – *Rytmus, sídliskový sen*, ktorý nakrútil Miroslav Drobný.

38 je spomienkovým filmom s obrovským diváckym potenciálom. Prvotným motívom tvorby zrejme nebolo rozpomínanie na niekoho alebo niečo, čo by mohlo upadnúť do zabudnutia, hoci je to z kultúrneho,

intelektuálneho alebo umeleckého hľadiska cenné, ako to bolo v prípade predchádzajúcej skupiny portrétov, ale pokus vytvoriť divácky atraktívny film plný emócií vyvolaných známym, obľúbeným a zrozumiteľným protagonistom a nespravodlivosťou osudu. Podobné ambície osloviť širokú divácku verejnosť mal aj film Oľgy Záblackej *Arcibiskup Bezák Zbohom...* Aj Záblacká sa rozhodla využiť celebritu – odvolaného trnavského arcibiskupa, a najmä kauzu, ktorá už dlhšie vyvolávala záujem verejnosti. Film mal byť poctou Róbertovi Bezákovi ako človeku i kňazovi, ku ktorému sa cirkev obrátila chrbtom, dokonca mal byť oslavou jeho pokory (sic!), no v konečnom dôsledku mu urobil medvediu službu sladkastými výjavmi z jeho súkromia, a najmä nevkusnými výstupmi akéhosi scénického čítania pseudo satirickej, spoločensko-politickej rozprávky hercami Lukášom Latinákom a Róbertom Jakobom, čím sa *Arcibiskup Bezák Zbohom...* formálne priblížil k improvizovanému reklamnému filmu o filme, ktorý nikdy nevznikol – filmu Róberta Slováka *Prvý slovenský horor*.

Koncepcia filmu *Rytmus, sídliskový sen* takisto využíva silnú fanúšikovskú základňu, hoci režisér filmu sa doň snažil vložiť aj vnútorné konflikty hlavného protagonistu. Posledný film v tejto kategórii, portrét obľúbeného kňaza Antona Srholca s rovnomenným názvom *Anton Srholec* režisérky Aleny Čermákovskej svojou formou, ale i zameraním opäť smeruje skôr do prvej kategórie nepompéznych pôct.

Tak ako sa medzi množstvom historizujúcich filmov dajú vystopovať viaceré spoločné črty, predovšetkým pokiaľ ide o autorský prístup, prácu s archívnymi materiálmi, zbieranie výpovedí pamätníkov či formálne osvieženia v podobe animovaných vsuviek, aj spomenuté dokumentárne portréty majú viacero spoločných znakov. Ich podobnosť je však často najmä rétorická a vyznačuje sa spoločnými stratégiami prezentovania portrétovaných filmovým divákom.

Napriek jednoznačnej dominancii portrétov umelcov, osobností a mŕtvych aj živých celebrit, ale aj filmov reflektujúcich minulosť, vzniklo v sledovanom období aj niekoľko dokumentárnych portrétov sociálne znevýhodnených a vylúčených, silne zakotvených v našej súčasnosti. Práve týmto filmom, ktoré – hoci sú kvantitatívne slabšie zastúpené ako filmy o minulosti a portréty osobností – sa tešia intenzívnej kritickej reflexii, častému festivalovému uvádzaniu i množstvu ocenení, venujeme celú druhú časť tohto textu.

II.

PORNOGRAFIA POZNANIA

Vo svojom hodnotení slovenského dokumentárneho filmu za rok 2014 sociológ Miroslav Tížik v súvislosti s filmami, ktoré môžeme definovať ako sociálne, sociologické alebo antropologické, otvoril tému, s ktorou sa dokumentaristi i teoretici dokumentárneho filmu vysporadúvajú už celé desaťročia.³ Ako pristúpiť k protagonistovi, koľko a čo vôbec ukázať z jeho konania, súkromia a prežívania, aby sme neprekročili tenkú hranicu etiky zobrazenia, nestavali sa do nadradenej pozície, neobjektivovali ho a nepodľahli čistému voyeurizmu, vizuálnej rozkoši z jeho skúmania a spoznávania?

Záujem dokumentaristov o odlišnosť – o iné kultúry, iné svety, iné telá a iné vnímanie – je starý ako sám film. No až v posledných desaťročiach toto dokumentovanie odlišnosti, ktoré tak často vyúsťuje do konceptualizácie „inakosti“, začali, aj pod vplyvom teórií kultúry a postkoloniálnych štúdií, reflektovať sami teoretici dokumentárneho filmu. Text Christiana Hansena, Catherine Needhamovej a Billa Nicholisa *Pornografia, etnografia a diskurzy moci*⁴ nastoľuje na prvý pohľad možno nepatričnú paralelu medzi pornografickým a etnografickým filmom, teda medzi ekonomikou rozkoše a ekonomikou poznávania, ktoré sú obe postavené na mocenských základoch. Autori v texte tvrdia, že tak ako „[p]ornografický film rozširuje naše povedomie o tom, ako môže vyzeráť a znieť neskrutená sexualita“, rozširuje etnografický film „naše povedomie o tom, ako vyzerá a znie iná kultúra“.⁵ Etnografia je potom „druh legitímnej pornografie, pornografie poznania, ktorá nám prináša rozkoš z pochopenia niečoho, čo sa nám zdalo nezrozumiteľné“.⁶

Pornografia aj etnografia podľa autorov stoja pevne na zachytení reálneho – sú závislé od ubezpečovania, že to, čo vidíme, sa skutočne deje.

³ Miroslav Tížik, Dokumentárny film 2014. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 39 – 52.

⁴ Christian Hansen, Catherine Needhamová, Bill Nichols, Pornografie, etnografie a diskurzy moci. In: David Čeněk, Tereza Porybná (eds.), Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 147 – 187. Pôvodné vydanie štúdie je z roku 1991.

⁵ Citované podľa českého prekladu Christian Hansen, Cathetine Needhamová, Bill Nichols, Pornografie, etnografie a diskurzy moci, s. 157.

⁶ Tamže, s. 159.

V tom spočíva ich „dokumentárnosť“. Obe navyše vyrastajú z túžby poznať a prisvojiť si nové, neznáme, obe charakterizuje diskurz dominancie a obe majú hierarchickú štruktúru. V pornografických i etnografických filmoch kamera, a spolu s ňou divák, zaujíma ideálnu pozíciu: „vidíme, čo potrebujeme vidieť, a to vtedy, keď to máme vidieť. Táto príprava, naturalizovaná a neviditeľná, slúži na usmerňovanie a ovládanie investovanej túžby.“⁷ A čo nám vlastne takáto etnografia má prostredkovať? Hansen, Needhamová a Nichols tvrdia, že je v prvom rade „nevyhnutným nástrojom antropológov, ktorí dúfajú, že nám prostredníctvom rozprávania o *divšej* verzii nás povedia aj niečo o nás samých“.⁸ Práve vôľa vypovedať prostredníctvom iných o nás samých ma vedie ku skúmaniu súčasného autorského dokumentárneho filmu z tejto perspektívy. Etnografická línia v slovenskom dokumentárnom filme, tak ako ju definujú dejiny kinematografie, sa v duchu plickovskej tradície dlho spájala najmä s dokumentovaním ľudovej kultúry, umenia a zvykov.⁹ Až neskôr smerovala napríklad aj k mapovaniu rómskej kultúry,¹⁰ ktorú kinematografia v predchádzajúcej ére často obostierala – a v istom zmysle dodnes obostiera – mocenskými (osvetovými, zdravotníckymi a asimilačnými) diskurzmi.¹¹ Je preto namieste pýtať sa, či sa načrtnutá paralela medzi etnografickým a pornografickým filmom dá aplikovať aj na súčasný slovenský dokumentárny film, v ktorom etnografický záber čoraz častejšie nahrádza širší antropologický pohľad s presahom do sociálneho, resp. sociálnokritického dokumentovania reality.

V rokoch 2012 – 2014 vzniklo na Slovensku viacero sociálne zameraných etnografických alebo antropologických portrétov ukotvených v sú-

⁷ Tamže, s. 166.

⁸ Tamže, s. 172.

⁹ V takejto súvislosti etnografický dokumentárny film spomínajú Václav Macek a Jelena Paštěková v Dejinách slovenskej kinematografie (Martin: Osveta, 1997), ale aj Macek sám v knihe K dejinám dokumentárneho filmu (Bratislava: SFÚ, 1992). Zaujímavé na tejto tradícii je, že Slováci ako etnikum, resp. slovenský ľud tu bol pre Plicku a pre dominantnú českú kultúru v úlohe „iného“, a na túto „inakosť“ potom nadviazali akademickí filmári ako Martin Slivka, ktorí sa opäť z dominantnej pozície približovali „čistejšej“, „naivnejšej“ i „divšej“ povahe ľudu či kultúre ľudových umelcov.

¹⁰ Jedným z prvých príspevkov k etnografickým dokumentom o Rómoch je študentský film Miša Suchého *Šiel som dlhou cestou* (1988). V rovnakom čase vznikal aj 13-dielny televízny seriál *Deti vetra* Martina Slivku, uvedený v roku 1990.

¹¹ K spracovaniu rómskej problematiky v slovenskej kinematografi v rokoch 1945 – 1990 pozri Zuzana Mojžišová, Premýšľanie o filmových Rómoch. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 162 – 170.

časnosti. Takmer polovica z nich sú filmy venované rómskej tematike – *Zvonky šťastia* autorskej dvojice Marek Šulík a Jana Bučka, *Cigáni idú do volieb* Jaroslava Vojteka a *Všetky moje deti* Ladislava Kaboša. Druhú časť tvoria filmy venované vylúčeným alebo marginalizovaným skupinám – dôchodcom, invalidom či duševne chorým odloženým v domove sociálnych služieb (*Exponáty alebo Príbehy z kaštiela*, r. Pavol Korec), ľuďom s autistickými poruchami (*Tak ďaleko, tak blízko*, r. Jaroslav Vojtek), prípadne väzňom (*Comeback*, r. Miro Remo). K sociálnym filmom s antropologickým presahom by sme mohli zaradiť aj *Banický chlebiček* Romana Fábiana a čiastočne aj *Absolventov* Tomáša Krupu. S výnimkou Krupovho filmu, ktorý je pohľadom zvnútra, teda pohľadom režiséra-absolventa vysokej školy na svojich bývalých spolužiakov, a do určitej miery aj *Banického chlebička*, ktorý „inakosť“ svojich protagonistov konštruuje len veľmi nenápadne,¹² sa všetky tieto filmy vyznačujú tým, že svojich protagonistov od samého začiatku nahliadajú ako „iných“ alebo „tých druhých“.

RÓMOVIA AKO „TÍ DRUHÍ“

Problematike zobrazenia „druhého“ sa v súvislosti s hraným i dokumentárnym filmom venovala napríklad Jana Dudková v knihe *Slovenský film v ére transkulturality*. V súvislosti so stredometrážnym filmom Daniely Rusnokovej *O Soni a jej rodine* z roku 2006 Dudková poznamenáva, že hlavnú protagonistku režisérka filmu vníma viac-menej ako niekoho, kto si pre nás zachováva absolútnu inakosť, a neredukuje ju

¹² Inakosť obyvateľov chudobného regiónu Gemera je spočiatku vyslovene nepatrná, resp. vizuálne a diskurzívne bezpríznamná. Viacgeneračné zastúpenie, prítomnosť žien (aj keď menšia a často druhoradá), absencia komentára alebo autorských vstupov vedú divákov, aby film vnímali ako neutrálny. Jedna situácia však poukazuje na inakosť štatútu protagonistov a na dominanciu filmárov pri nakrúcaní: v nej sa jeden z protagonistov nevie hneď „vtesnať“ do úlohy, ktorá mu je vo filme práve pridelená. Situáciu mu sťažuje aj to, že s režisérom deň predtým „pili“. To znamená, že režisér mimo nakrúcania zrušil diskurzívnu (mocenskú) hranicu medzi štábom a protagonistami, a zároveň tak dočasne ochromil ich ďalšiu komunikáciu počas nakrúcania. Na základe tejto kratočkej scény, ktorá nenápadne vypovedá o chvíľkovom mimozáberovom páde mocenskej autority, si môžeme uvedomiť, nakoľko sú štáb a režisér držiteľmi symbolickej moci – sú to technicky vybavení, sebavedomí a úspešní ľudia z mesta, voči ktorým sú protagonisti poväčšinou „chudobnejšími druhými“.

na fantazmatickú konštrukciu takej inakosti, ktorá stelesňuje strachy nášho spoločenstva.¹³ Vďaka tomu film *O Soni a jej rodine* podľa Dudkovej vybočuje z radu iných filmov s rómskou tematikou. Režisérka Rusnoková v ňom totiž vystupuje „z roly ‚výskumníka‘ a nadväzuje s rómskou ženou vzťah“.¹⁴ Tento „filmový vzťah“ Rusnoková vytvára veľmi špecifickou figúrou – šepkaným rozhovorom s protagonistkou, ktorý znie mimo obrazu. Vzniká tak zvláštny filmový priestor, kde je *miesto*, nielen ako konkrétna fyzická realita, ale najmä ako súbor sociálnych koordinátov, nahradené akustickým priestorom dialógu – „intimitou domova“.¹⁵ Práve v tejto intimite, kde už nejde o skúmanie miesta ako sociálneho a etnografického prostredia, mizne mocenská hierarchia vzťahu *výskumník-skúmaný* a je nahrádzaná rovnocennejším a na vzájomnej úcte postaveným vzťahom *hostiteľ-hosť*.

Tri najnovšie slovenské dokumentárne filmy venované Rómom, *Zvonky šťastia*, *Cigáni idú do volieb* a *Všetky moje deti* sú postavené viac na pozorovaní rómskeho sveta a jeho obyvateľov, než na vedení dialógu s ním. Toto pozorovanie je síce vo viacerých ohľadoch zúčastnené (a s výnimkou filmu *Všetky moje deti* je táto účasť dokonca silne konceptualizovaná), no Rómovia sa tu nestávajú rovnocennými partnermi v rozhovore a ani prítomnosť štábu nie je prítomnosťou hostí v inom svete. Účasť autorov je dominantnou účasťou. Naznačuje vpád do skúmaného sveta, a zároveň tento svet pretvára na *spektáculum*.

Filmy *Zvonky šťastia* a *Cigáni idú do volieb* navyše charakterizuje aj iná dominantná črta: prezentujú sa ako hra, resp. reality show.¹⁶ V *Cigánoch* je aspekt televíznej reality show umocňovaný v prvom rade scénami z nie vždy harmonického súkromia protagonistu, ktorý kandiduje vo voľbách do VÚC, ale aj „stalkovaním“ a sledovaním priebehu jeho predvolebnej kampane i jej zlyhávania.¹⁷ *Zvonky šťastia* zasa stoja na hre

¹³ Dudková tu pracuje s pojmami *Druhého* Émanuela Lévinasa a *malého Iného* Jacquesa Lacana a s ich čítaním u R. Barbarassa a S. Žižeka. Z tejto perspektívy potom tvrdí, že Soňa je pre Rusnokovú skôr v pozícii *Druhého* než *malého Iného*. Pozri Jana Dudková, *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení - drewo a srd, 2011, s. 96.

¹⁴ Tamže.

¹⁵ Pozri tamže, s. 97.

¹⁶ *Zvonky šťastia* sú dokonca v úvodných titulkoch explicitne označené ako „dokumentárna hra“.

¹⁷ Sekvencia, v ktorej sa Sendreiov kamarát namiesto zväzania rómskych voličov k urnám opije, je dôležitá z viacerých dôvodov. Jednak poukazuje na problémy organizácie predvolebnej kampane a osobnej zodpovednosti zúčastnených Rómov – organizácia padá, akonáhle nie je prítomná autorita, ktorá by celý proces riadila.

prehodených identít, kde sa rómski protagonisti pred kamerou a pod dohľadom režisérov hrajú na Darinku Rolincovú a Karla Gotta, pričom nemajú prehodené len identity, ale aj rodové roly: Darinku stelesňuje Róm Roman a Karla jeho sesternica Mariena. Rozmer televíznej reality show napokon najviac umocní rozhodnutie nakrútiť rómsku cover verziu a videoklip duetu Zvonky šťastia a spolu s videoautoportrétom rómskej speváckej dvojice ho poslať pôvodným interpretom.

Protagonisti oboch filmov sú výrazne exotizovaní: Vlado Sendrei z filmu *Cigáni idú do volieb* svojou problematickou rómskou identitou, ale aj neštandardnými ambíciami, Roman a Mariena zo *Zvonkov šťastia* zase rolovými hrami, na ktoré pristúpili. Oba filmy však stoja aj na oveľa stereotypnejšej exotizácii, typickej prakticky pre všetky spomínané filmy o Rómoch, vrátane filmu *Všetky moje deti*: všetky sa začínajú zábermi na vizuálne atraktívne prostredie rómskych osád, plné kontrastov, farieb i biedy. Je až zarážajúce, aké sú si úvodné zábery týchto filmov podobné. Vo *Zvonkoch šťastia* vidíme Romana tlačiacieho detský kočík z osady na smetisko, kde potom hľadá predmety, ktoré by mohol speňažiť alebo využiť. *Všetky moje deti* sa začínajú záberom otvorenej podtatranskej krajiny, po ktorej nasledujú zábery Rómov zväzajúcich na sánkach akési palice,¹⁸ a napokon zábery z rómskej osady s typickými atribútmi a rekvizitami: s poplátanými plechovými strechami, neomietnutými múrmi, rozpadajúcimi sa chatrčami, ponevierajúcimi sa ženami, mužmi, špinavými deťmi... Ešte aj *Cigáni idú do volieb*, hoci v nich je dominantná skôr mestská, zmiešaná, napoly asimilovaná rómska identita a kultúra, sa začínajú plnokrvnými a farebnými zábermi z roztancovanej rómskej osady. Strechy, chatrče, ženy, deti, psi a muži, fotogenické tváre, fotogenický neporiadok, prípadne pohyb, spev, tanec – to sú vizuálne stereotypy, ktorými sa už tradične v dokumentárnych filmoch sprítomňuje rómsky život. Vo všetkých týchto filmoch je

Jednak poukazuje na to, akou autoritou je pre protagonistov figúra, rola či inštancia režiséra (hoci Vojtek ako osoba autoritatívne a dominantne vôbec nepôsobí). Vo Vojtekovej neprítomnosti (a v alkoholickom opojení) kameramana považujú doslova za akýsi živý nástroj a pasívneho vykonávača režijných pokynov, a zhosťujú sa réžie sami: snažia sa vytvoriť záber, ktorý by bol dôkazom ich agitačného úsilia.

¹⁸ Róm, ktorý čosi ťahá, tlačí, zbiera a recykluje sa stáva takmer povinnou vizuálnou rekvizitou slovenských filmov. Objavil sa už v Rusnokovej filme *O Soni a jej rodine*. K Romanovi zo *Zvonkov šťastia* a k Rómom so sánkami zo *Všetkých mojich detí* môžeme v roku 2015 pridať aj Kozu z rovnomenného filmu Ivana Ostrochovského, kde hlavný hrdina najskôr ťahá na páse uviazanú pneumatiku, ktorá mu slúži ako záťaž pri tréningu, no vzápätí sa pri vodnej ploche snaží vytiahnuť z vody vyhodenu chladničku, aby ju mohol speňažiť.

teda rómsky „iný“ presne tým, čo Hansen, Needhamová a Nichols spájajú s túžbou etnografov – so zachytením divšej podstaty nás samých, ktorá v ďalších filmových situáciách môže byť pre nás poučnou.

DOKUMENTÁRNY FILM A DISKURZ MOCI

V týchto filmoch je mocenský diskurz celkom očividný – viditeľné je to dokonca aj tam (alebo práve tam), kde sa ukazuje jeho zlyhanie, ako napríklad vo *Zvonkoch šťastia*, keď do diegetického priestoru dokumentárnej hry vpadne realita a keď má divák možnosť sledovať takmer nezreteľnú hádku odohrávajúcu sa mimo záberu, medzi režisérom a protagonistom, ktorý sa vzoprel a nechce spolupracovať. Vo filme *Cigáni idú do volieb* je tento diskurz na prvý pohľad menej nápadný, hoci je inherentne obsiahnutý v samom žánri filmu: v dokumentárnej komédii – reality show, ktorej pôvab spočíva najmä v zlyhaniach, pochybeniach, v naivite či bežných ľudských slabostiach, aké v žiadnom prípade nemožno pripisovať len rómskej menšine.

Vo filme *Všetky moje deti* je základná situácia trochu iná. Mocenský vzťah je tu zložitejší než v predošlých dvoch filmoch, kde nerómsku majoritu reprezentovali len autori filmu, ktorí nastavili filmový dispozitív a aj ho ovládali. Hlavnou postavou filmu *Všetky moje deti* je totiž charizmatiký katolícky kňaz a bývalý horolezec, ktorý na fare v Žakovciach pri Kežmarku vybudoval domov pre starých a postihnutých a domov pre opustených mladých ľudí. Vybudoval ho svojpomocne, v spolupráci s bývalými väzňami, prostitútkami, alkoholikmi a asociálmi. No ako naznačuje aj názov filmu, viac než kristovskou figúrou je Marián Kuffa, vysoký muž s mohutným hlasom, figúrou otcovskou. Rómovia s nižšou priemernou výškou a ortutnatým temperamentom pri ňom nevyhnutne pôsobia ako deti. Keď Kuffa v úvode filmu prichádza s filmovým štábom do rómskej osady, oblieka si na posilnenie autority reverendu, ktorú údajne inak nenosí. Táto filmová situácia dokonale odzrkadľuje hierarchickú nerovnováhu medzi ním a rómskymi protagonistami. Kuffa je „svätý muž“, a zároveň prísny otec: pomáha Rómom zlepšovať životné podmienky, vedie ich k tomu, aby bývali bezpečnejšie, zdravšie, čistejšie. Je stelesnením toho, čo Michel Foucault nazýva

pastierska moc.¹⁹ Záleží mu na celom spoločenstve, a – prinajmenšom zdanlivo – na každom jednom z nich, vedie ich k tomu, aby sa do tohto zlepšovania života aktívne zapájali – učili sa murovať, ťahať trámy atď. Mocenský vzťah, kde je Kuffa doslova „hore“, kým Rómovia sú „dole“, sa však neprejavuje len úvodným nosením reverendy. Tkvie totiž v jazyku. Kuffu napokon aj tak väčšinu času vidíme v montérkach a pri práci. Spôsob jeho vypovedania o Rómoch však jasne konštruuje ich stereotypný obraz ako divých, primitívnych, a zároveň exotických. Spomína napríklad, ako ho netrepezlívi, impulzívni Rómovia napadli sekerou, ako si závidia, ako ľahko sa povadia či pobijú. A zároveň, keď ich nabáda, aby urobili krok v ústrety bielym spoluobčanom, navrhne im – opäť v súlade so stereotypom, aby pripravili hudobno-tanečné predstavenie na miestnom ihrisku. V čom je však takéto zobrazenie pornografické?

OBNAŽUJÚCI POHĽAD

Farár Kuffa nie je len „otcom“ týchto *malých Iných*, ktorí sú vo filme *Všetky moje deti* Kuffom samým opisovaní ako leniví a nezodpovední, hoci krásni a živelní, jedineční, a zároveň zameniteľní²⁰ – teda ako etnikum, s ktorým sa dá pracovať, i keď je to kontinuálna, dlhodobá a každodenná drina. Kuffa totiž funguje aj ako sprievodca po svete východoslovenských Rómov. So svojou záchranárskou charizmou a symbolickou falickou mocou preniká do všetkých tmavých a vlhkých zákutí ich životov. Vstupuje im do príbytkov a obnažuje ich. Nazerá im pod posteľ, nadvihuje prikrývky, pod ktorými spia špinavé deti. Kamera²¹ kopíruje tento prenikajúci pohľad: zoomuje na krivé, nepriliehajúce plechy

¹⁹ Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové, 2003, s. 204.

²⁰ Je symptomatické, že Rómovia pôsobia v tomto filme ako zameniteľní, bezmenní. Meno je len dočasnou nálepkou, ktorú farár udrží v pamäti v konkrétnej, prítomnej situácii – napríklad, keď Rómov vedie k abstinencii a ukazuje dôsledky bitiek pod vplyvom alkoholu, ukazuje na zranenia zmláteného Róma a hovorí: „Pozrite sa na Mareka. Chcete tak?“ Ale meno šikovného a zručného Róma, ktorý ostatným pomáha v stavebných prácach, si nevie zapamätať, zakaždým nanovo sa ho naň musí pýtať. Rómovia sú pre Kuffu ako ovečky – individualizované len vtedy, keď sa nimi zaoberá, dotýka sa ich, keď z nich robí (pozitívny alebo negatívny) príklad pre ostatných.

²¹ Kameramanmi filmu boli jeho režisér Ladislav Kaboš, dokumentarista Peter Kubela a Oto Vojtičko.

na strechách, na odpadky okolo domov, na biedne, špinavé domácnosti a v detailných záberoch sníma muchy na očiach, nozdrách a perách spiacich detí. Podobne pristupuje aj k snímaniu tvárí a tiel dospelých: ich črty, strapaté vlasy, oblečenie či absenciu oblečenia dokumentuje so zaujatím pornografa. S rovnakou fascináciou skúma prostredie, v ktorom títo Rómovia žijú.

Dalo by sa, samozrejme, argumentovať tým, že témou filmu sú zlé životné podmienky Rómov a pomoc, ktorú im katolícky kňaz prináša. No rovnaký princíp zobrazenia nájdeme aj vo filme *Cigáni idú do volieb*, hoci tento nehovorí o podmienkach života Rómov v osadách: keď hlavný protagonista Sendrei v rámci kortešačiek navštívi rómsku domácnosť s pravdepodobne chorou hlavou rodiny, kamera síce primárne sleduje rozhovor mužov, z ktorých jeden leží v nie práve čistej posteli, no zrazu švenkne a nazoomuje aj na nahé dieťa stojace v inej časti izby, v protisvetle, pri okne, vedľa zaprataného písacieho stola a odparkovaného kočíka. Vzápätí sa objavia aj ďalšie zábery, ktoré s hlavnou témou nesúvisia a len zdôrazňujú inakosť Rómov – ich „prírodnosť“, resp. primitivizmus: ďalší ležiaci a polonahý mladík sa nadvihne na posteli a s čírym úsmevom siahne po kamere s otázkou, ktorú viac tušíme ako počujeme: „Čo to je?“²² Dokonca aj u Sendreiovcov, v ich mestskej domácnosti, nakrúca Vojtekov kameraman Noro Hudec predovšetkým zábery s veľkou hĺbkou ostrosti, ktorých účinkom je určitá obrazová „špinavosť“ spôsobená asymetriou línií a akási prebujnelosť vytvorená zhustením vizuálnych plánov. Aj čistá domácnosť (Sendreiovu manželku vidíme takmer výlučne pri domácich alebo kuchynských prácach) v takto komponovaných záberoch potom pôsobí neupratane, heterogénne a živelne. Je však pravdepodobné, že tento spôsob snímania zvolil Hudec predovšetkým preto, aby kamera nevstupovala protagonistom do ich súkromnej zóny a umožnila tak spontánne výmeny názorov. Lenže takáto dištancovaná kamera má opäť pornografický účinok: umožňuje nám detailné sledovanie anatómie hádky. „Odstup, vzdialenosť, je predpokladom videnia, realizmu, túžby a moci,“ píše napokon aj autori citovaného článku.²³

²² Hľadanie prírodného, prirodzeného či primitívneho sa pretavuje do takýchto záberov od samého počiatku etnografických filmov: eskimák vo filme *Nanuk, človek primitívny* (1921, r. R. Flaherty) takto hryzie do gramofónovej platne, starenka v Hanákových *Obrazoch starého sveta* (1971) nedôverčivo ohmatáva mikrofón a prikladá si ho kuchu.

²³ Christian Hansen, Catherine Needhamová, Bill Nichols, c. d., s. 179.

Iný prístup vidíme akurát vo *Zvonkoch šťastia*. Tu sú Rómovia a ich životné podmienky ukázané v mäkkom svetle a v súladných, symetrických kompozíciách. Výsledkom je priam bukolická estetika. Aj tu majú strechy domov prehýbané, svojpomocne popribíjané plechy, aj tu vidno chudobu, ale je to chudoba čistá. V nijakom zábere sa chatrče netopia v odpadkoch. V Marieninej domácnosti sú koberce a obrusy, v Romanovej dokonca čipky. Kuchynské linky sú upratané a deti i dospelí čisto a pekne oblečení. Pri Romanovom, zrejme inscenovanom prechode osadou, keď naňho ostatní Rómovia pokrikujú „Darinka!“, ich všetkých vidíme pri práci. Estetikou sa *Zvonky šťastia* blížia skôr hranému filmu *Cigán* (2011) Martina Šulíka a s trochou nadsádzky aj k bukolickým výjavom z Plickových filmov o slovenskom ľude.

Jana Dudková v recenzii pre časopis *Kinečko* poukazuje na to, čo platí aj pre ďalšie spomenuté filmy: že rómski protagonisti sú tu predstavení v stereotypných situáciách (zbieranie odpadkov, ďalšie tehotenstvo rómskej ženy).²⁴ No nielen to. Jedným dychom totiž dodáva, že všetko ďalšie filmové konanie týchto postáv je tak len zrkadlením sveta bielych, zrkadlením „veľkého Druhého“, ktorého príznakmi nie sú iba idoly populárnej hudby, ale aj sám filmový štáb. A hoci by aj film *Zvonky šťastia* bol postavený na reálnej fanúšikovskej skúsenosti Romana a Mariny, na ich skutočnom snívaní a autentickom, radostnom úniku do dokumentárnej hry, teda ak aj má reálny základ, v konfrontácii so svetom bielych sa vyjavuje existenciálna osamelosť jeho hlavných postáv.

Túto osamelosť si spomedzi recenzentov filmu Dudková všimla ako jediná. To, že izolácia a vyčlenenosť nie sú z filmu všeobecne odčítateľné a identifikuje ich len hĺstka scitlivených, čiastočne ruší jeho „etnograficko-pornografický“ charakter. *Zvonky šťastia* sú tak (ako jediný film z našej vzorky) menej pornografiou poznania „iného“, než narcistickou projekciou nášho sveta do sveta týchto „iných“.

INŠTITÚCIE A ICH INÍ

V druhej trojici filmov „iní“ a „druhí“ nepatria k etnickej menšine. Ich odlišnosť od väčšinovej spoločnosti je podmienená odchýlkami ich

²⁴ Pozri Jana Dudková, *O zrkadlení, úniku a zbožňovaní*, dostupné na <http://kinecko.com/o-zrkadleni-uniku-a-zboznovani/>

správania, prípadne aj vnímania, na základe ktorých sú vylúčení zo života väčšiny. Títo druhí – väzni, duševne postihnutí alebo starci žijúci v ústavnej starostlivosti, medzi ktorými sa nájdú tak bývalí trestanci, ako aj duševne postihnutí, prípadne postihnutí stareckou demenciou a inými chorobami, imobilní alebo inak neschopní sa o seba postarať – sú len zriedka viditeľní. Ich voľný pohyb je obmedzený a pre majoritu zostávajú neznámi. Netvorí skupinu, nemajú ani skupinovú identitu, ktorá by ich definovala zvnútra alebo pozitívne, a združujú sa zväčša až (alebo len) na základe svojho vylúčenia, teda v inštitúciách, kde žijú.²⁵ Dokumentárne filmy *Comeback* (2014) Mira Rema, *Exponáty alebo Príbeh z kaštieľa* (2013) Pavla Korca a do istej miery aj *Tak ďaleko, tak blízko* (2014) Jara Vojteka sa venujú vplyvu spomenutých inštitúcií na správanie a možnosti týchto „iných“, no v prvom rade ponúkajú plastický portrét týchto „iných“. Všetky tri filmy sa totiž väčšmi sústreďujú na vykreslenie jednotlivcov než inštitúcií, a všetky majú viacero ústredných protagonistov – *Comeback* dvoch, *Tak ďaleko, tak blízko* štyroch a *Exponáty* ponúkajú dokonca celú galériu postavíček – invalidov, kriminálnikov, bláznov, opustených starcov a starien, pričom v podstate už len ťažko možno hovoriť o plnohodnotných postavách. Spôsoby zobrazovania týchto postáv opäť vyvolávajú otázky o adekvátnosti, prípadne o účele zvoleného pohľadu.

Pornografické spoznávanie „iného“ je na prvý pohľad najmenej vzdialené Removmu *Comebacku*. Film sa totiž tvári primárne ako sociálne angažovaný. Z názvu zreteľne cítiť Removo úsilie vykresliť situáciu bývalých trestancov na slobode ako bezvýchodiskovú, prípadne ako systémovo nepodchytenú. *Comeback* má označovať „bludný kruh“ či kyvadlový pohyb súdne trestaných medzi väznicou a slobodou. Má poukázať na to, ako často sú títo ľudia neschopní zaradiť sa do života a odsúdení na opätovný návrat do nápravných zariadení. Pod témami deficitov slovenského sociálneho systému, nemožnosti reintegrácie bývalých trestancov do spoločnosti či vymeriavania neprimerane tvrdých trestov pre recidivistov sa však skrýva ešte jedna téma: a tou bola

²⁵ Rómovia sú zatiaľ stále pomerne dobre exponovanými a viditeľnými „inými“ – mnohé rómske osady sú „otvorené“, nie sú za múrmi, vedú k nim cesty, ich obyvatelia sú však vylúčení na okraj. Väzni, bezvládni a nesvojprávni starší či hendikepovaní ľudia sú naopak zatváraní do špecializovaných inštitúcií, domovov sociálnych služieb či nápravno- výchovných zariadení. Len niektoré z nich tým, čo v nich žijú, reálne prospievajú.

(homo)sexualita v nápravných zariadeniach.²⁶ Túto tému sa však Removi nepodarilo spracovať, no jej reziduá vo filme zostali v podobe fragmentov akejsi „oral history“ v rozhovore s jedným z väzňov, ktorý je v *Comebacku* len figurantom. A zostal z nej aj spôsob zobrazovania niektorých fenoménov post-trestaneckého života a v prvom rade spôsob zobrazovania hlavných protagonistov.

Film otvára štylizovaná scéna, v ktorej jeden z hlavných protagonistov, Zlatko, reve do kamery, že už ďalej nevládze, pretože posledných pár mesiacov (na slobode) bolo preňho peklom na zemi. Čo však tento rev znamená? Konotuje príšerné podmienky života prepustených väzňov? Alebo Zlatkovu neschopnosť zaradiť sa? Vypovedá o nejakej sociálnej skutočnosti? Nie. Ukazuje nám len mužskú tvár, červený nos, špinavé okuliare, zanedbanosť, strapaté vlasy, bradu a nekompletný chrup. Dáva nám zakúsiť textúru a intenzitu mužovho hlasu. Vrhá nám do zorného poľa časť nepoddajného a spustnutého tela, ktoré sa nachádza v rovnako spustnutom byte s akýmsi ďalším chlapom v pozadí. Zároveň však táto situácia funguje ako „teaser“ pre už spomenutú tému „pekla na zemi“, ale aj pre priame a „drsné“²⁷ zobrazovanie.

Film však toto peklo nezobrazuje. Ukáže nám len Zlatkove pitky, zachytiť jeho silné reči i bezradnosť jeho matky a jej mlkveho partnera (Zlatkovho otca? Otčima? Ani to sa nedozvieme), a tiež súdne pojednávanie, na ktorom sa odhalí viacero systémových dysfunkcií, no tie tvorcovia v podstate prehliadnu.²⁸

Zlatko je v *Comebacku* zobrazený len ako istý „typ“ väžňa: poddajný a rezignovaný alkoholik, podvodník s občasnými návalmi agresivity a infantilného trucu, ktorý nemá pocit viny za to, čo urobil, no ani nevidí východisko z aktuálneho spôsobu života, hoci ho matka varuje, že ak dostane ďalší dlhý trest, po jeho prepustení sa už nemusia stretnúť. Väčšina priamych alebo štylizovaných situácií – nazvime ich performa-

²⁶ K pôvodnému námetu pozri Kristína Kúdelová, Nakrútil väzňov v Ilave, dostávali asi päťdesiat eur na deň. In: SME, 7. 7. 2014, dostupné online: <http://kultura.sme.sk/c/7273498/nakrutil-vaznov-v-ilave-dostavali-asi-patdesiat-eur-na-den.html>

²⁷ Remo sám v rozhovoroch spomína, že chcel, aby bol film drsný, drsnejší, než sa mu ho napokon podarilo nakrútiť. Pozri Miro Remo: Ak máš dobrý nápad na film, tak to musí byť ešte 2x tak dobré, aby z toho bol dobrý film. Mám to vyskúšané. Dostupné online: <http://www.manmagazin.sk/miro-remo-ak-mas-dobry-napad-na-film-tak-to-musi-byt-este-2x-tak-dobre-aby-z-toho-bol-dobry-film-to-mam-vyskusane/>

²⁸ Zlatko vo filme nielen že dostal neprimerane vysoký trest, ale na pojednanie bol predvedený za skutok, ktorý si vlastne už odsedel. Pozri viac blog Jany Teleki na webovej stránke Denníka N, dostupné online: <https://dennikn.sk/blog/pointa-prehliadnuta-v-strihu/>

tívne – však tieto témy neotvára. Sústreďujú sa viac na predvedenie Zlatkovho bytia vo svete: na bezbrehé klábosenie s kamarátom z mokrých štvrtí, na opisy jeho sexuálnych výkonov či na akékoľvek iné predvádzanie sa, od opileckého vajatania až po neúspešný pokus preliezť bránku matkinho domu. Podobne performatívny charakter majú úvodné a záverečné zábery, v ktorých zanedbaný, na nepoznanie zarastený Zlatko reve do kamery. Ide o performanciu, o znejúce, rozpočítané telo toho, kto prekročil hranice zákona a dostal sa na druhú stranu spoločnosti. Filmový dispozitív sa nám pokúša dať toto telo pocítiť.

Druhým typom väzňa je Miro, mladý muž zo sociálne slabšej rodiny, ktorý na výkon trestu nastúpil priamo z polepšovne a po prepustení z väzenia sa ocitol bez rodinného zázemia i pracovných návykov. Fyzicky je Miro pravým opakom chátrajúceho štyridsiatnika Zlatka. Výrazné nadočnicové oblúky, ustupujúce čelo a plné pery z neho robia skôr atraktívneho rebela. Aj Mira film zachytáva v performatívnych, občas štylizovaných či inscenovaných situáciách: pri prejavoch náklonnosti k väzenskému pavúkovi, pri robení klikov či názornom ukladaní sa na spánok priamo na fláku petržalského trávnikára pred domom svojho brata. Mirovo telo je pritom zväčša zobrazované ako potenciálne agresívne – má ostré črty tváre a na chudom tele pevne vykreslené svaly. Túto líniu potom rozvíja aj skratkovité rozprávanie o jeho ďalších osudoch prostredníctvom projekcie fotografií vrcholiacej snímkou, na ktorej Miro v ruke drží strelnú zbraň a mieri ňou do objektívu.

Removo zobrazovanie bývalých trestancov má v sebe okrem sociálnej angažovanosti aj podprahovú túžbu ohmatať si týchto „hrdinov“, ktorí prekročili hranice spoločensky prípustného správania, porušili zákon a boli – či už primerane alebo neprimerane – potrestaní, v dôsledku čoho sa stali ešte viac „inými“. Zlatko a Miro sú v *Comebacku* zobrazovaní ako divosi: sú zároveň drsní i bezbranní, prediktabilní i nevypočítateľní. Tieto kontrasty priživujú romantickú predstavu väčšinovej spoločnosti, resp. jej normalizovanej, konvenciami zviazanej strednej triedy, o väzňoch ako o vyvrhloch ľahostajných voči spoločenským normám a radiacích sa vlastnou, inou etikou.²⁹ No aj takéto skúmanie divoča je vlastne len ďalším aspektom pornografie poznávania.

²⁹ Na túto inú etiku sa odvolával v diskusii zo 14. 4. 2015 počas podujatia Týždeň slovenského filmu sociológ Miroslav Tížik, keď poukazoval na to, že je eticky sporné zachytávať v citlivých situáciách deti alebo duševne postihnutých a nesvojprávnych jednotlivcov. O zobrazovaní väzňov však tvrdil, že väzenská komunita sa riadi inou etikou, a tak aj ich filmové zobrazenie môže mať iné pravidlá než zobrazenie bezbranných detí či duševne postihnutých.

KABINET KURIOZÍT

Ešte ďalej v zobrazení vyčlenených a marginalizovaných zachádza film *Exponáty alebo Príbehy z kaštiela* Pavla Korca. Je koncipovaný ako pervertované *Obrazy starého sveta*³⁰ a predstavuje divákovi osadenstvo Domu sociálnych služieb v Stupave. Kostru filmu tvorí rozprávanie životných príbehov niekoľkých z nich, zväčša mužov. Mikrosituácie, výjavy či živé zátišia s menej zhovorčivými postavičkami zase tvoria celkom slušne prerastené telo filmu. Kým príbeh prvého protagonistu ešte stojí na odhodlaní žiť plnohodnotne aj napriek odkázanosti na invalidný vozík,³¹ väčšina ďalších príbehov, medailónikov či výjavov už ťaží len z rôznych kuriózných detailov týkajúcich sa životných situácií, prípadne len vzhľadu protagonistov. Korec sa v *Exponátoch* navyše cielene zameriava na duševne chorých, postihnutých či kriminálnikov. „Bežní“ starci a starenky uňho majú vyhradený akurát tak priestor na okraji, centrom jeho záujmu sa stávajú čudáci.

Ako vyzerajú a ako znejú títo čudáci? Ako vyzerajú tí, čo sa prehupli cez hranicu spoločenských a psychologických noriem a stali sa zo spoločenského hľadiska doslova nedotknuteľnými? Autori filmu vedia, že napriek ich fyzickej a nezriedka i legislatívnej nedotknuteľnosti sa ich môžu „dotknúť“ kamerou a ohmatať si ich aspoň obrazne. V detailných záberoch vidíme nerovný, porézny nos muža, ktorý zabil policajta – a po rokoch sa tomu desivo chechce, počujeme jeho chrchlavý, fajčiarsky hlas. Sledujeme rozpité tetovania na jeho tele. Pri iných postavičkách zase vedie Korec našu pozornosť k ich nekompletným chrupom s hnedými a žltými zubami, k prepadnutým tváram, mľandravým jazykom, k mútnym pohľadom, zanedbaným účesom a ku krivo či prihrubo namaľovaným líniám obočia. Prípadne k úzkostlivému poriadku v izbe,

³⁰ Kým Hanákove *Obrazy starého sveta* z roku 1971 zachytávali socialistickými rámcami neviazaný spôsob života starých vidiečanov dožívajúcich v prostredí, ktoré sami utvárali a ktoré utváralo ich, *Exponáty* idú presne opačným smerom: ukazujú tých, ktorí sa väčšinou nedobrovoľne alebo z nedostatku iných možností ocitli v ústavnej starostlivosti, teda v neprirodzenej situácii, vytrhnutí z pôvodných väzieb alebo z pôvodného prostredia.

³¹ Zábery invalida „túrujúceho“ po areáli však Korec potrebuje ozvláštniť: jeho prechod druhým plánom záberu dopĺňa zvukový efekt pretekárskeho auta. Tento kontrast nie je metaforický, vyznieva skôr trápne. Václav Macek dokonca naznačuje, že tento účinok postavu infantilizuje. Pozri blog pedagógov Katedry audiovizuálnych štúdií <http://kas.vsmu.sk/uvod/clanok/nazov/co-si-myslim-o-slovenskom-filme-exponaty-alebo-pribehy-z-kastiela/>

k nervózne zopnutým rukám, k stuhnutým pleciam. Alebo k retro slnečníku a pokladu v podobe dvoch náramkových hodinek na zápästí. A najmä, zakaždým s novou vlnou vášne, k nezrozumiteľnému, neprítomnému pohľadu hrdinov filmu.

Tieto detaily svojou komickou strašidelnosťou evokujú jarmočné kabíny kuriozít či beštiáriá. Sentimentálna verklíková hudba alebo iné zvukové efekty takéto vyznenie ešte zdôrazňujú. *Exponáty alebo Príbehy z kaštieľa* – napriek textu distribútora, podľa ktorého tento „film rozpráva príbehy ľudí, ktorí stratili všetko a ostal im iba život“ – dôsledne odrážajú najmä prvú časť svojho názvu: veľa toho nepovedia, akurát svojich protagonistov vystavujú, exponujú nášmu voyeurskému pohľadu. Odhaľujú pritom to, čo je zdanlivo iba starobou, posledným životom, ktorý zostáva, aj keď už nie je nič iné. Nejde tu však o starobu. Ide skôr o mieru a o hranice. V Korcovom filme nohy nie sú len staré – sú bezvládne, prípadne celkom absentujú. Pohľad nie je len starecky oslabený – je zasiahnutý šílenstvom, vyšinitý alebo otupený demenciou. Václav Macek vo svojom blogovom postrehu inštinktívne nazval *Exponáty* veľmi presne: sú podľa neho dokumentárnou pornografiou, doslovnou nie gynekologicky, ale gerontologicky.³²

Čo nám teda tieto telá, tieto životy hovoria? O čom nás majú poučiť? Opäť sa zdá, akoby išlo o fantazmus strednej triedy, ktorá reprezentuje práve spoločenskú, kultúrnu i psychologickú normalitu a utieka sa k šílenstvu ako k hraničnej skúsenosti, k beztrastnosti a s ňou súvisiacej paradoxnej slobode za múrmi tohto „azylového domu“. V *Exponátoch* spolu obcujú predovšetkým dva príznaky súčasnej starnúcej spoločnosti: jednak postrach zlyhávajúcich tiel a chradnúcich mentálnych schopností, jednak výstrednosť (a nepostihnuteľnosť) šílenstva. *Exponáty* preorávajú terén za hranicami spoločenskej normality ešte hlbšie a zachádzajú ešte oveľa ďalej než Remov sociálno-kriticky ladený *Comeback*.

PASCE HUMANIZMU

Možno to na prvý pohľad nie je zřejmé, ale v podobnej línii skúmania a prestupovania hraníc normality kráča aj Jaroslav Vojtek so svojím za-

³² Tamže.

tiaľ posledným dokumentárnym filmom *Tak ďaleko, tak blízko*. Na rozdiel od explicitného voyeurizmu bez presahu, ktorý *Exponáty* tlačí smerom k sociálnej pornografii, si však Vojtek pre svoj film zvolil osvetový rámeček. *Tak ďaleko, tak blízko* je v prvom rade metonymickým, vedome reduktívnym, no o to citlivejším portrétom štyroch mladých autistov a ich najbližších. Zároveň je filmom o vhodných životných podmienkach pre autistických jedincov, aké na Slovensku dlhodobo nijaká inštitúcia nezabezpečovala. Autistické centrum Andreas a sanatórium Drahuškovo, ktoré s autistickými deťmi či mladými dospelými pracujú a zabezpečujú im upokojujúce prostredie na prácu, oddych i rozvoj, sú dielom práve rodičov autistických detí, o ktorých Vojtekov film rozpráva.

Tak ďaleko, tak blízko má teda silné humanistické posolstvo. Scitlivuje nás voči inakosti a učí nás tolerancii. Štyria mladí ľudia z filmu, Silvia, Milan, Jakub a Andrej sú aj napriek diagnóze autizmu každý iný. Zároveň ich spája to, že ich osobnosti vykazujú isté odchýlky od toho, čo sa bežne definuje ako „normálny psychologický profil človeka.“ Nám „normálnym“ však zostávajú stále v mnohom podobní, takže aj napriek ich inakosti či práve vďaka nej v nich môžeme spoznať sami seba, našich blízkych či naše vlastné deti.

Štyria autisti z Vojtekovho filmu majú rôzne rozvinutú schopnosť komunikovať. Dvaja z nich, Silvia a Milan, sú tzv. funkční autisti. Verbálne aj sociálne sú dosť zdatní na to, aby vypovedali o svojich túžbach, radoostiach, ale aj problémoch, či dokonca, aby ukázali schopnosť sebareflexie. Druhí dvaja, Jakub a Andrej, komunikujú menej. Sú pre nás teda uzavretí v neverbalizovanom, nepomenovanom a záhadnom svete. Tieto dva typy autistov Vojteka dovedli k dvom rôznym režijným stratégiám. Kým menej komunikatívnych autistov v prvom rade pozoruje – navyše z takej tesnej blízkosti, do akej ho k sebe pustili, funkčných autistov okrem pozorovania stavia aj do vopred zvolených situácií (rozhovor náhradného otca s Milanom o vzťahoch na lanovke, rozhovor otca a Silvie o rodinnom spolužití pri čunovskom jazere, stretnutie Silvie a Milana v električke a pod.). Z pozorovania protagonistov potom hudbou a strihom vytvára emócie, ktoré diváci automaticky prisudzujú autistom.³³ Tam, kde je dialóg nemožný, sprostredkúva nám Vojtek as-

³³ Príznačná je najmä scéna, kde Andrej s pomocou asistenta pripraví ostatným autistom v domove jogurt. Autistom chutí, podaktorí si chcú dokonca pridať. Andrej ich pozoruje, usmieva sa, zakrýva si oči: teší sa, očividne je pohnutý. V skutočnosti však nejde o scénu nakrútenú v jedinom zábere, ale o sled záberov doplnený extradiage-

poň tváre s uhýbavými pohľadmi a gestá týchto ťažko zrozumiteľných *iných*.³⁴ Napriek možnej vôli vnímať ich ako ťažko spoznatelných *Druhých*, ktorých vnútorný svet nás možno presahuje, sa však stávajú skôr „obeťami“ Vojtekovej vôle porozumieť ich diagnóze a informovať ďalej o ich potrebách. Keďže sami rozprávať nemôžu, vypovedajú o nich v prvom rade rodičia. Stávajú sa teda objektmi ich diskurzu, podobne ako sú ich tváre objektmi kamery a ich emócie záležitosťou strihu a hudobnej dramaturgie.

Mohlo by sa potom zdať, že východiskom z takejto pasce objektivácie budú scény s funkčnými autistami, Milanom a Silviou, ktoré sú postavené v podstate na partnerských rozhovoroch rodiča a dieťaťa alebo dokonca dvoch autistov. No práve v súvislosti s týmito scénami rozhovorov Miroslav Tížik o *Tak ďaleko, tak blízko píše*, že „sú v ňom mladí autisti inscenovaní do pre nich zjavne neprirodzených situácií, (...) ktoré pobavia divákov a po náročných scénach trochu odľahčia atmosféru“.³⁵ Týmto príkladom Tížik poukazuje na spoločnú črtu viacerých súčasných slovenských dokumentárnych filmov, ktoré podľa neho vykazujú znaky prinajmenšom profesionálnej, ale často i psychologické či morálnej nadradenosti autora nad protagonistami. Tížik nevníma ani Vojtekovo postupné, neinvazívne približovanie sa autistickým jedincom prostredníctvom kamery bezproblémovo, hoci je rovnako, ak nie dokonca viac pravdepodobné, že ide o pokus o komunikáciu tam, kde dialóg nie je možný. Podľa Tížika však „[d]lhé statické zábery na tváre alebo postavy autistov, bez komentára a bez zjavného odkazu poslúžili len na spojenie konkrétnej tváre s diagnózou. (...) Všetci hlavní protagonisti zostávajú aj po filme predovšetkým autistami a práve ich diagnóza sa stáva hlavným a najdôležitejším prvkom ich identity.“³⁶ K tejto redukcii protagonistov na diagnózy ostatne prispieva aj úvodné členenie fil-

tickou hudbou, v ktorej Vojtek stereotypné pohyby autistu pretvára na pantomímu s gestami nabitými významom a citmi.

Podobnou scénou je aj Jakubovo zdobenie stromu v záhrade vianočnými guľami a veľkonočnými vajčkami a do istej miery aj Silviino čítanie detskej knihy (Vojtek ju usádza k rozprávke, kamera približuje obrázky aj jednoduchý text a hudba divákov prenáša do rozprávkového vnútorného sveta).

³⁴ Vojtekovo skúmanie fyzických prejavov autistov je podobné tomu, ako kamera Norberta Hudeca podrobne skúma tváre a mimovoľné pohyby očí nevidomých hrdinov vo filme Juraja Lehotského *Slepé lásky* (2008). Títo protagonisti nemajú možnosť (a schopnosť) opäťovať pohľad, podobne ako Vojtekovi protagonisti Andrej a Jakub nemajú možnosť (a schopnosť) odpovedať či zhovárať sa.

³⁵ Miroslav Tížik, c. d., s. 47

³⁶ Tamže.

mu do kapitol, kde je pri mene protagonistu uvedená aj jeho špecifická diagnóza. Na základe takéhoto čítania sa môže zdať, že aj humanista Vojtek uviazol v pasci.³⁷ Je však vôbec možné neuviaznúť v nej?

MÁM ŠŤASTIE, ĎAKUJEM

Tížikove výhrady voči spôsobu zobrazovania protagonistov Vojtekovho filmu vedú teda až k otázke, či vôbec možno prispieť k poznaniu tých, ktorí o sebe nemajú možnosť vypovedať sami, bez toho, aby sme neskĺzli k tomu, čo môžeme označiť za pornografiu poznania. Hansen, Needhamová a Nichols v závere svojho článku napokon tiež upozorňujú, že dokonca aj tie najchvályhodnejšie „klasické humanistické cnosti empatie voči druhým a túžba po ideáli, etika tolerancie, dobrej vôle a porozumenia a metodológia práce v teréne kombinovaná s participatným pozorovaním tvoria štruktúry, ktoré nás zaťažujú prefabrikovaným ´iným´, nech už je toto ´iné´ pozorované s akoukoľvek láskou.“³⁸ V dokumentárnom stretnutí autora s „iným“ má totiž jedna strana vždy posledné slovo, a protagonista ako tento „iný“ to prakticky nikdy nie je. Ako poukázala v súvislosti s Rusnokovej filmom *O Soni a jej rodine* Jana Dudková a ako píšú aj autori citovaného článku, jedinou alternatívou voči týmto pascám humanizmu zostáva len dialóg skutočne rovnocenných partnerov a stieranie hraníc medzi my a oni, ja a iný. Práve za týmito kategóriami sa totiž skrýva mocenská hierarchia, ktorej je také ťažké uniknúť.³⁹

Lenže prakticky všetky spomenuté slovenské dokumentárne filmy vytvorené v rokoch 2012 – 2014 nastoľujú svoju tému práve poukazovaním na odlišnosti. Nehľadajú ich už ďaleko, v iných kultúrach, ale vo vnútri našej vlastnej spoločnosti. Nevyhnutne teda všetky tendujú k akejsi sociálnej či sociologickej pornografii. Základnou hybnou silou týchto filmov je totiž ohmatávanie hraníc spoločnosti, nasvecovanie jej tmavších, prípadne opomínaných či prehliadaných kútov. Zároveň sa pri tom ich autori nevyhýbajú humanistickej romantizácii obyvate-

³⁷ V pasci dominantného diskurzu však rovnako uviazol aj Tížik, keď si zo svojej pozície (vedeckej) autority dovoľuje určiť, ktoré situácie sú pre autistov zjavne neprirodzené.

³⁸ Christian Hansen, Catherine Needhamová, Bill Nichols, c. d., s. 186.

³⁹ Tamže.

ľov týchto zákutí, aj keď často nespĺňajú alebo svojvoľne prekračujú spoločnosťou určené a stále akceptované hranice.

„Divšia verzia nás samých“, ktorú nám ukazujú filmy *Zvonky šťastia, Cigáni idú do volieb, Všetky moje deti, Comeback, Exponáty alebo Príbehy z kaštiela* či *Tak ďaleko, tak blízko*, napriek mnohým obmedzeniam, ktoré títo „divosi“ zakúšajú, totiž symbolizuje aj akúsi ťažko dosiahnuteľnú slobodu, neviazanosť alebo autenticitu, akú si normalizovaná väčšina musí odopierať, prípadne si ju musí kompenzovať inými, dovolenými únikmi. Jedným z takýchto únikov pred spoločenskými normami je napokon aj sledovanie týchto zľahka pornograficky vzdelávacích dokumentárnych filmov.

Sociálna či antropologická pornografia najmä v televíznom priestore, samozrejme, nadobúda aj oveľa explicitnejšie podoby a obľudnejšie rozmery, než aké sme mali možnosť vidieť v týchto filmoch. Stačí si spomenúť na relácie ako *Výmena manželiek, Farmár hľadá ženu*, a najmä na *Extrémne rodiny*, ktoré našli predobrazy v už zavedených formátoch zahraničných televízií a pri ktorých je niekedy otázne, či vôbec rozširujú naše poznanie, alebo len ukájajú voyeurizmus. Trochu iným príkladom závažného susedstva pornografickej explicitnosti a socio-medicínskeho skúmania, teda aj rozširovania poznania, je potom slávny a oceňovaný britský televízny seriál *Embarrassing bodies*, ktorý sa sústreďuje na obťažujúce, tabuizované alebo zahanbujúce zdravotné problémy rôznych „sociálnych“ či aspoň vekových skupín (starých ľudí, detí, tínedžerov, obéznych ľudí a pod.). V tomto seriáli je však „inakosť“ utváraná naozaj radikálne – spočíva výlučne v kurióznom či zahanbujúcom zdravotnom probléme, pričom nikto z „normálnych“ divákov nemá záruku, že niečo podobné nepostihne aj jeho alebo jeho najbližších.

V porovnaní s takýmito audiovizuálnymi produkciami nám paralela medzi slovenskými sociologizujúcimi alebo sociálnymi autorskými dokumentárnymi filmami a pornografickým zobrazovaním môže pripadať v prvej chvíli doslova nevhodná. Väčšina filmov, ktorým som sa v tomto texte venovala, nesporne patrí k tomu najzaujímavejšiemu a najcennejšiemu, čo sa v slovenskom dokumentárnom svete za ostatné roky urodilo. Navyše, nie vo všetkých spomenutých filmoch tento typ poznávania prevláda. Je nutné diferencovať medzi výrazne pornografickými *Exponátmi*, mocensky a diskurzívne nadradenými *Všetkými mojimi deťmi* a filmom *Tak ďaleko, tak blízko*, kde dominantný diskurz, ktorý určuje významy, je vlastne len pokusom o maximálnu empatiu. No aj tie najcitlivejšie dokumentárne prístupy spája s vyššie spome-

nutými televíznymi reláciami či audiovizuálnymi produktmi niekoľko vecí – aj ony v nás generujú voyeurskú zvedavosť, slasť zo sledovania „iného“ a v neposlednom rade aj vďačnosť za bezpečnú „normálnosť“, ktorej sme súčasťou.



NA POLI ANIMOVANÉHO FILMU

Eva Šošková

Revitalizácia slovenskej kinematografie po založení Audiovizuálneho fondu sa týka aj animovaného filmu, hoci v porovnaní s hraným a dokumentárnym filmom tu je menej viditeľná. Kvantitatívny nárast profesionálnej produkcie síce nastal aj v tejto filmovej oblasti, no na rozdiel od *live action* filmov, ktoré sa vo svojich počtoch nielen vrátili k obdobiu štátneho filmu, ale ho aj prekonal, produkcia animovaných filmov sa predrevolučných počtov ani len nedotýka, a to najmä kvôli aktuálne nízkej televíznej produkcii, ktorá u nás v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch vždy dominovala.¹ Avšak aj tu sa v posledných rokoch dejú zásadné zmeny. Nasledujúci text sa pokúsi v produkčne pomerne spleťtom priestore naznačiť pole podôb slovenského animovaného filmu, a súčasne toto pole prehĺbiť a ponúknuť obraz jeho plasticity v rôznych estetických prístupoch a inštitucionálnom ukotvení.

¹ Pre porovnanie: podľa záznamov z portálu www.skcinema.sk v roku 1988 vzniklo na Slovensku 97 animovaných útvarov, pričom drvivá väčšina z nich bola vyhotovená na objednávku Štúdiom animovaného filmu pre Československú televíziu Bratislava a jej reláciu Večerníček (seriálové časti). Počet distribučných, autorských filmov v tomto roku dosiahol číslo 8.

PROFESIONÁLNY ŽENSKÝ AUTORSKÝ FILM V KINÁCH

Zdá sa, že v krajine s takou nízkou produkciou animovaných filmov, akou je Slovensko, je efektívnejšie sumarizovať viac rokov dohromady. Keďže výroba jedného profesionálneho autorského filmu trvá niekoľko rokov, v roku 2012 kvôli súbežnému vývoju viacerých filmov a oneskorenej domácej distribúcii nebol na Slovensku v premiére odpremiatý ani jeden film. Naopak, v roku 2013 mali distribučnú premiéru dva väčšie projekty nad 10 minút, *Mesiac a Sneh*, rovnako v roku 2014, *Fongopolis* a *Nina*.² Tri zo štyroch filmov realizovali ženy-autorky. A práve ich filmy možno radíť k výraznému psychologicko-poetickému prúdu slovenského animovaného filmu reprezentovaného zatiaľ len ženami. V diváckych i animátorských kuloároch sa často ozýva tvrdenie, že francúzsko-slovenská dráma *Sneh* Ivany Šebestovej je len naivným dievčenským filmom o láske k vysnívanému mužovi. Z explicitných významov zložitejšieho rozprávania poskladáme jednoduchý príbeh. Mladá žena Maja si vymyslí muža na ďalekej ceste, pretože túži po ideálnom partnerovi, a možno aj preto, aby bola zaujímavá pre verejnosť. Čítaním ich korešpondencie totiž baví obyvateľov malého mesta. Neskôr tejto literárnej fikcii uverí aj ona sama a takmer sa zblázni. Nakoniec si uvedomí, že ide o jej vlastné predstavy. Ako dôkaz jej vyliečenia funguje záverečná scéna, v ktorej číta z vlastnej knihy obyvateľom mesta – v tomto prípade všetci vedia, že ide o fikciu.

Animovaný film je už zo svojej výtvarnej podstaty práce s materiálom metaforickým útvarom, čiže poskytuje možnosť na čítanie vo viacerých vrstvách, a teda ho nemožno brať len doslovne. Film *Sneh* je symptómom postmodernej doby, ktorá mieša množstvo myšlienkových prúdov a od osemdesiatych rokov najmä západné s tými východnými. Tento trend dorazil aj na Slovensko. Prejavovať sa začal po revolúcii a v súčasnosti sa zakorenil vo všetkých sociálnych skupinách bez ohľadu na to, či sú jej členovia fanúšikovia filozofie, alebo nie (napríklad cvičenie jogy, kultúra čajovní, motivačná literatúra...). *Sneh*, ktorý pracuje s množstvom motívov a symbolov východných kultúr, možno vnímať ako symptóm tejto skutočnosti. Už v úvodných sekundách snímky, keď snehová vločka vchádza do Majinho okna, skôr než hlavnú hrdin-

² V čase písania tejto štúdie nie je možné sumarizovať aj rok 2015, nakoľko sa ešte neskončil. V texte sa však budem venovať dlhometrážnemu filmu *LokalFilmis*, ktorý je z pohľadu vývoja slovenského animovaného filmu významným medzníkom.

ku vidíme knihy uložené v jej polici. Klasická beletria západu s nápismi na chrbtach kníh – Jules Verne, Saint-Exupéry, Decameron, Marco Polo – sa mieša s knihami o východnej kultúre s názvami Buddhismus, Tibet, Siddhartha...

Základom východnej filozofie je hľadanie pravdy, spoznanie seba samého subjektívnymi metódami – meditáciou, a teda ponorením sa do seba. Ale Maja sa z tohto ponorenia takmer nevyončila. Príbeh vrcholí scénou s horou Kailáš, ktorá je považovaná za prírodnú mandalu. Sústredné kružnice pohybujúce sa v dvoch smeroch simulujú cestu pútnikov. Okolie hory Kailáš je v súčasnosti plné nielen pútnikov východu, pre ktorých je púť priamo zviazaná s ich náboženskou príslušnosťou, ale aj nadšených turistov, ktorí si cestu uľahčujú prepravou na jakoch (výstavba cesty bola našťastie zakázaná). Postavu Maje teda nemusíme vnímať len ako ženu hľadajúcu svoje pravé ja, ale aj ako predstaviteľku západnej kultúry, ktorá v myšlienkach východu blúdi. Z bludného kruhu (okolo hory Kailáš) vystúpi až vtedy, keď prekročí magickú hranicu pútnickej cesty, ktorá vedie len okolo (v skutočnosti žiadny človek zatiaľ na horu nevystúpil), a muža, ktorý na seba viaže celý myšlienkový svet východného sveta, zhodí z posvätej hory. *Sneh* teda možno interpretovať aj ako viac či menej úmyselnú reflexiu kultúrnej bariéry medzi západom a východom. To je však len jedna z množstva interpretácií, ktoré metaforické médium animovaného filmu ponúka.

V súvislosti so spomínaným vnímaním filmu ako ľubivých, ale prázdnych obrázkov z červenej knižnice je problémom pravdepodobne nedostatočné poukazovanie filmu na ďalšie vlastné významy, slabo čitateľné vodítka, respektíve príliš dominantný príbeh lásky. V tomto prípade sa *Sneh* možno prispôbil diváckemu vnímaniu, ktoré je u nás podmienené aj znalosťou kontextu tvorby Ivany Šebestovej. Jej filmy sú variáciami na príbehy lásky a osudovej príťažlivosti. Zaujmu precíznym štýlovým prevedením s aktuálne moderným retroštýlom a ozvláštneným rozprávaním. Avšak zdá sa, že kým bude hlavným príbehom „pekná animovaná romantická láska“, diváci budú mať tendenciu zaradovať film do červenej knižnice a k hlbšej významovej analýze sa nedostanú. Iné témy i technologickú inováciu do slovenského filmu priniesli Ové Pictures. Toto tvorivé duo v zložení Michaela Čopíková a Veronika Obertová realizovalo vo filme *Nina* animáciu na valci, ktorá supluje jazdu kamery a zaujímavo prehlbuje mizanscénu. Čo sa týka témy a vizuálneho riešenia, autorky tentoraz nadväzujú skôr na tvorbu Veroniky Obertovej – venujú sa téme strachu a detským hrdinom. Postavy filmu

i rekvizity sú vymodelované z papiera, podobne ako v Obertovej filme *Viliam* z roku 2008. Otázky ľudskej psychiky, a najmä partnerských vzťahov tiež radia snímku k silnému domácemu prúdu ženských animovaných filmov. Avšak v porovnaní napríklad s tvorbou Ivany Šebesovej *Nina* oplýva hravosťou a vtipom. Silnou i slabou stránkou filmu je vtipný monológ autenticky realizovaný detským nehercom aj s jeho rečovými vadami. Viaceré jeho výpovede majú potenciál stať sa zľudovenými „hláškami“,³ kým iné sa strácajú v nezrozumiteľnej detskej artikulácii a hlasovej dynamike.

Ročníkovým súčasníkom *Niny* je ďalší film ženy-autorky, venujúci sa ľudskej psychike, tentoraz bez rámca partnerskej lásky, *Fongopolis*. Témou je jednotlivец verzus dav v kontexte dneška – v informačne presýtenom čase a priestore. Tomu zodpovedá veľmi zaujímavé grafické riešenie a veľká hustota mizanscény. Parodické odkazy na značky produktov, typická plagátová či počítačová grafika, spleť ciest a davy ľudí sú hlavnými satirickými ukazovákmi na problémy dnešného sveta. Cez postavu huslistu s jasným cieľom sa však široký rámec zužuje na jeho vlastné prežívanie a prístup k životu – ukazuje divákovi možné riešenie, ako vyjsť z tohto urbánneho bludiska. Zaujímavá je dvojsmernosť filmov *Fongopolis* a *Snehu*. Kým východiskom z bludného kruhu *Snehu* je vystúpenie zo seba,⁴ vo *Fongopolise* je práve izolácia od vonkajších objektívnych podnetov a ponorenie sa do seba cestou k mentálnemu zdraviu a dokonca k zmene objektívnych skutočností.⁵ Implicitne prítomná filozofia východu je vo *Fongopolise* vyslobodením, a teda druhým bodom zvratu, kým v *Snehu* je súčasťou príčiny základnej kolízie príbehu, a teda prvým bodom zvratu.

³ Napríklad: „Nebude to ľahké, bude to ťažké.“ Alebo: „Strach z výšky je vlastne strach z hĺbky.“

⁴ Maja musí opustiť svoj ničivý vnútorný svet preludov a skončiť s objektmi zo svojho mentálneho sveta, pretože v opačnom prípade by sa zničila.

⁵ Huslista v spleti informačných tabúl, reklám, chodieb a schodísk v nevlúdnom dave zabľúdi, a preto nestihne vlak na veľmi dôležitý koncert. Sadne si na prázdnom nástupišti na lavičku a smutný si len tak pre seba začne hrať. Vtedy ho dav zaregistruje, spomalí sa, až začne cúvať. Čas sa posunie dozadu a huslista nasadne do pôvodne zmeškaného vlaku.

EXPERIMENTOVANIE

Doteraz sme spomínali len konvenčnejšie naratívne animované filmy. Slovenský animovaný film sa vždy (až na niekoľko ojedinelých diel) orientoval na príbeh, a táto tendencia pretrváva aj dnes. Produkcia posledných rokov však výraznejšie otvára aj nové pole, a ním je experimentálny animovaný film a odklon od príbehu.

Ondrej Rudavský v krátkom distribučnom filme *Mesiac* na príbeh takmer rezignuje. K filozofickým otázkam sa dostáva cez vizuálnu mediaciu zobrazením pohybu geometrických tvarov a výraznej farebnosti, čím nepriamo využíva nástroj východnej filozofie na hľadanie pravdy. Hoci je Ondrej Rudavský na animátorskej, resp. výtvarnej scéne známy už od začiatku deväťdesiatych rokov, v slovenskej filmovej databáze sa tento fakt neodráža. Ondrej Rudavský je emigrant, a hoci sa na Slovensko často vracia, jeho filmová tvorba vzniká najmä v USA a u nás bol známy skôr videoklipmi než filmami. Vo filme *Mesiac* prináša tento renomovaný výtvarník do slovenskej kinematografie svoj špecifický a vyhranený filmový rukopis úplne odlišný od všetkých slovenských animátorov súčasnosti i minulosti. Vyznačuje sa najmä výraznými farebnými ornamentmi, symetrickou kompozíciou, spojením živých hercov v štylizovaných kostýmoch a maskách s animáciou a na rozdiel od Šebestovej, ktorej použitie mystických symbolov je logicky motivované, Rudavský zaobchádza so symbolmi intuitívne. Rudavského štýl je natoľko uzatvorený do svojej individuálnej podoby, že v podstate len variuje tie isté motívy, čím sa jeho tvorba môže zdať jednotvárna a málo inovatívna. Absencia príbehov, ktoré by sa navzájom od seba mohli na prvý pohľad líšiť, toto zdanie umocňuje. Navyše, čím je jeho film novší, tým väčšmi vystupuje do popredia istá vizuálna topornosť a zastaranosť digitálneho obrazu.

Ondrej Rudavský je najmä výtvarník, nie rozprávač, a ako výtvarník svoje audiovizuálne diela nepredvádza len v kinách, ale aj v galériách. Rezignáciou na naráciu a profilom výtvarníka majú k Rudavskému blízko autori nezávislej animácie Lucia Černeková a Peter Luha s projektom *On the road*. Výtvarníčka a skladateľ-gitarista spájajú v svojpomocne realizovanom projekte dokumentárne prvky s experimentálnou animáciou. Filmy zo série *On the road* zaznamenávajú európske miesta, v ktorých Černeková a Luha absolvujú krátkodobé rezidenčné pobyty. Kreslenou animáciou, maľbou a pixiláciou v sprievode pôvodnej hudby

sa snažia zachytiť vlastnú emocionálnu, ale i intelektuálnu skúsenosť s aktuálnym miestom pre život. Bez podpory AVF vznikli tri filmy: *Spain*, *Der Turm* a *Brussels*, ktorý ustupuje zobrazeniu genius loci a politicky sa angažuje, nakoľko polemizuje o funkčnosti kapitalizmu. Jediná, a doposiaľ posledná časť cyklu *Finlandia* bola AVF podporená.

Experimentálna a nenaratívna animácia zatiaľ na Slovensku nemá silnú tradíciu, ale tvorba Ondreja Rudavského a ojedinelé projekty absolventov VŠVU (Lucia Černeková, Daniela Krajčová, Marián Vredík) sú dobrým znamením na ceste, ak nie k zmene, tak k výraznejšiemu obohateniu experimentálnejšej animovanej scény. Z tohto hľadiska je pomerne prelomový film *Kuku*. Surrealistické vízie jedného muža sú vyhotovené ako stereoskopický hrano-animovaný film v žánri hororu. Ide o ojedinelý počin. Surrealistický horor a obraz vystupujúci z plátna do priestoru kinosály sú estetickým obohatením najmä domáceho filmového kontextu. Animáciou oživené hračky nie sú len zdrojom imaginatívneho sveta tzv. hračkových filmov⁶ pre deti, ale aj nechutných či strašidelných filmov pre dospelých. Zázrak oživenia je však v tomto prípade skôr neželaným a morbidným, podobne ako v iných hororových filmoch, kde je bábika napríklad vraždiacim subjektom. V tomto prípade však hračky, ale aj priestor starého domu sú obrazom podvedomia hlavnej mužskej postavy.

ŠTUDENSKÝ FILM

Zaradenie slovenských animovaných autorských filmov k „amatérskym“, „poloprofesionálnym“, alebo „profesionálnym“ nie je také jednoduché. Film *Pandy* slovenského študenta FAMU Matúša Vizára vznikol ako študentský a ako študentský bol zaradený aj do súťaží.⁷ Je to však film s riadnym (externým) producentom – slovenskou spoločnosťou Bfilm Petra Badača, ktorý sa postaral nielen o jeho vývoj a produkciu, ale aj o ďalšie šírenie. V krajine, kde je pravidlom, že autor filmu je zároveň aj producentom, alebo jeho film produkuje iný autor animovaných filmov, je profesionálny producent so svojou spoločnosťou

⁶ Jiří Kubíček, Úvod do estetiky animace. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 95 – 96.

⁷ *Pandy* získali napr. tretiu cenu v sekcii Cinéfondation (súťažná sekcia študentských filmov) na MFF v Cannes.

produkuje animovaný film raritou. O to bližšie má však takáto produkcia k priemyslu a súčasne je ďalej od „kolena“, na ktorom zvyčajne autorské animované filmy vznikajú. Súčasne o študentských filmoch nemožno hovoriť výlučne ako o amatérskych. Kým v období socializmu neexistovala žiadna škola systematicky vyučujúca a produkujúca animáciu, de facto existovali len nadšení amatéri a profesionáli pracujúci pre Slovenskú filmovú tvorbu. V deväťdesiatych rokoch, po rozpade štúdia na Kolibe, autorský animovaný film takmer zanikol a televízne seriály dožívali. V tomto období, po vzniku Katedry animovanej tvorby na VŠMU, sa autorská filmová tvorba sústredila na pôde školy v rukách študentov. Ich úspechy, húževnatosť, zázemie školy a koprodukcie s audiovizuálnymi spoločnosťami umožnili, aby autorský film prežil. Jadrom slovenskej animácie sa teda stali študentské, mohli by sme povedať poloprofesionálne filmy. Ich kvalita oceňovaná najmä v zahraničí však spôsobila, že filmy boli a sú vnímané ako profesionálne. Ráznym odmietnutím študentských filmov ako profesionálnych by sme navyše museli priznať, že skutočný autorský animovaný film na dlhé obdobie na Slovensku zanikol. To však nie je pravda.

Situácia sa navyše vyvíja. Generácia tvorcov, ktorá stanovila vnímanie študentského filmu ako viac než poloprofesionálneho, už doštudovala a tvorí vo vlastnej „komunitnej produkcii“ profesionálne filmy. Súčasne študentské animované filmy už nežnú vo svete také veľké úspechy ako ich predchodcovia. Pomaly sa teda mení aj vnímanie študentských animovaných filmov ako poloprofesionálnych.

Sledovanie študentskej tvorby je však pre postrehnutie vývoja v domácom animovanom filme nevyhnutnosťou. Čo nové teda priniesli študentské filmy?

Inovatívny bol najmä rok 2014. V prvom rade sú študentskou novinkou animačné techniky, ktoré priamo súvisia s druhovými presahmi. V roku 2014 využíval študentský animovaný film techniku live action rôznym spôsobom. Vo filme *Odras Gordany Šrámekovej* zo Súkromnej strednej umeleckej školy animovanej tvorby v Bratislave je využitá technika *motion capture*, vo filme z VŠMU *Aion* Petry Heleninovej a *Jozef a Dagmar* Szilarda Kardiaka zo Strednej umeleckej školy v Kežmarku je zase realizovaná rotoskopia. Najbližšie k live action mal však film z novo-založeného ateliéru špeciálnych efektov na VŠMU *Špinavci*. Okrem

bábkohercami vedených maňušiek⁸ vo vymodelovanom 3D prostredí tu účinkujú aj reálni herci.

Čo sa týka tém a žánru, okrem už tradičných prúdov ženského, poetického, temného filmu a pomerne vulgárnej grotesky posúvajúcej hranice tabu sa v roku 2014 objavili aj experimentálnejšie snímky s odklonom od naratívneho filmu – *Plameň, ktorý dýcham* Mariána Vredíka a *The Little Lamb* Petra Martinku.

Tú tradičnejšiu líniu poetického animovaného filmu vo svete úspešne reprezentoval Martin Smatana bábkovým filmom *Rosso Papavero*.⁹ Výrazným dôrazom na výtvarný detail a handmade štýl možno vysledovať jeho medzigeneračné spojenie so staršími absolventmi školy.

Najviac však zo študentskej tvorby v posledných rokoch zarezonoval magisterský film slovenského študenta FAMU a bývalého študenta VŠMU Matúša Vizára *Pandy*. Nie len jeho zásadné festivalové úspechy, ale aj jeho formálne parametre obohatili domácu produkciu. V prvom rade je to žánrové zaradenie. So žánrom v krátkom autorskom animovanom filme a jeho klasifikáciou je to zložitejšie, nakoľko klasické žánrové delenie z hraného filmu mnohokrát nestačí. V tomto prípade však príklon k žánrovému filmu potvrdzuje inklináciu mladého porevolučného animovaného filmu ku konvenciám hraného filmu.

Pandy možno označiť za satirické sci-fi, ktoré predostiera možnú alternatívu minulosti i budúcnosti. Kým kolibské animované sci-fi filmy¹⁰ sa týkajú najmä mimozemského života, v tom čase modernej témy, po revolúcii sa tieto ojedinele sa objavujúce sci-fi filmy venujú alternatívnej budúcnosti Zeme a ľudstva, ktorá väčšinou súvisí s ekologickým odkazom.¹¹

V čom *Pandy* prevyšujú svojich predchodcov možno postrehnúť na prvý pohľad. V prvom rade je to spôsob rozprávania, s ktorým úzko súvisí dynamický strih. Ťažiskom filmu je jednoduchý príbeh evolúcie

⁸ Ide o kombinovanú bábkku – ruky maňušiek sú ovládané pomocou čempurít (tenkých tyčí).

⁹ Ako jediný film v histórii VŠMU bol vybraný na festival Berlinale, kde súťažil s profesionálnymi filmami.

¹⁰ Animované sci-fi bolo určené detskému divákovi a prelínalo sa so žánrom modernej rozprávky – *Letí, letí, tanier letí* (František Jurišič, 1988), *Chlapček z hviezdy* (Vladimír Pikalík, 1984), *Jožinkovo vesmírne dobrodružstvo* (Vladimír Pikalík, 1990). Aj pre dospelých divákov je satirické groteskné sci-fi Ivana Popoviča *Boli tu ufóni* (1984).

¹¹ Príkladom sú novšie filmy autorov, ktorí tvorili už za socializmu: *Ekomorfoza* (František Jurišič, 2006), *Channel X* (Ivan a Dávid Popovičovci, 2007). Z mladšej porevolučnej generácie možno spomenúť študentský film *(R)evolution* (Juraj Kubinec, 2008).

jedného živočíšneho druhu – pandy. Siahla od prvopočiatkov vesmíru, cez vývoj životného prostredia, súčasnosť, až po víziu budúcnosti. Hlavný konflikt nastáva po expresnej evolučnej expozícii v súčasnosti – panda žijúca len preto, aby žula bambusy, nevidí zmysel svojho života a chce zomrieť. Jej samovraždu prekazia ľudia, ktorí sa ju kvôli ekonomickým dôvodom snažia chrániť, a tak čínska panda z divočiny skončí v zoo v Margecanoch.

Popri rozprávaní tohto príbehu sa vo filme objavujú tie najaktuálnejšie globálne témy, čo je pre slovenský animovaný film netypické. V drvivej väčšine sú spracovávané nadčasové témy obyčajného ľudského života, medziľudských vzťahov a filozofické otázky, pričom politicky sa filmy na prvý pohľad neangažujú. *Pandy* však ponúkajú okrem filozofických otázok najmä niekoľko spoločensky aktuálnych tém – nedostatky kapitalizmu, vznik vesmíru a fyzikálna teória strún,¹² ekológia,¹³ potravinárstvo,¹⁴ konzumný spôsob života,¹⁵ globálny trh, extrémny aktivizmus¹⁶ a ďalšie. Hlavnou témou, ktorá sa tiahne od začiatku do konca filmu, je evolúcia a v súčasnosti kľúčové miesto človeka v tomto procese. *Pandy* teda poukazujú na nezvratnú kauzalitu príčin a následkov, čo robí aj film Ivany Šebestovej *Štyri* z roku 2007. Kým u Šebestovej je to najmä naratívna hra (mozaikovitité rozprávanie na seba púta hlavnú pozornosť), *Pandy* sú schopné prenášať divácku pozornosť z filmu na nich samých ako členov ľudského druhu a ukazujú divákovi ich miesto v celom systéme príčin a následkov.

Satira napriek zdvihnutému prstu nemoralizuje. Sebairónia sa prejavuje už na prvej znakovej úrovni tohto filmu – vo výtvarnom spracovaní. Mizanscéna je plná krikľavých digitálnych farieb, ktoré podobne ako vtipný grafický prvok z počítačových hier označujúci energetickú kapacitu pandy odkazuje k zábavnému priemyslu. Film je teda integrálnou súčasťou tohto sveta a nesnaží sa z neho mentorsky vyčleňovať.

¹² V úvodnej sekvencii túto tému zastupuje len menej ako sekundový záber na častice a tenkú líniu za zvuku struny.

¹³ Ľudská činnosť spôsobuje úhyn živočíšnych druhov, ktoré potom „treba chrániť“.

¹⁴ Mutácia pánd začne po tom, ako sa dostanú k takzvaným junk food z fastfoodov, ktorých zvyšky nájdu v smetných košoch.

¹⁵ Ľudia nekonzumujú len nadbytočnú výrobu nutrične prázdnych potravín, ale aj prázdnych emocionálnych podnetov, ktoré vo filme ponúka na zábavu a finančný výnos orientovaná zoo.

¹⁶ Aktivisti násilím vniknú do zoo a vypustia zvieratá. Pandy sa však ocitnú v novom prostredí veľkomesta a začnú mutovať.

DLHOMETRÁŽNY ANIMOVANÝ FILM

Po revolúcii, a najmä v posledných rokoch, zostával majoritne slovenský dlhometrážny animovaný film len snom a nenaplnenou ambíciou domácich animátorov. Našťastie krátka metráž animovanému filmu pristane a umožňuje mu realizovať nové tvorivé postupy a experimentovať s filmovou formou bez rizika značného ekonomického prepadu. Práve kvôli finančným činiteľom a absencii personálu veľkého animačného štúdia, ktoré by dlhometrážny film dokázalo rýchlo vyprodukovať, bola dlhá metráž desiatky rokov v nedohľadne. História, a ani nie príliš vzdialená, ukazuje, že aj s minimálnymi personálnymi a finančnými vstupmi je možné vytvoriť dlhometrážny film. Najproduktívnejší a najúspešnejší tvorca Viktor Kubal ešte v spoločnom československom štáte vytvoril v krátkom čase dva, a súčasne na dlhú dobu jediné slovenské dlhometrážne filmy – v roku 1976 vznikol *Zbojník Jurko* a v roku 1980 *Krvavá pani*. V tomto prípade však ide o extrémny príklad talentu a usilovnosti, navyše podporený vtedajším Štúdiom animovaného filmu SFT zabezpečením technickej i personálnej základne a príjmov na živobytie počas celej realizácie filmov.

Odvtedy sa zmenilo mnoho vecí. Vo všetkých smeroch nastala pluralita – v ideológiách, identitách, ale i trhoch.¹⁷ Nielen Slovensko, ale aj svet i jeho „rozprávania“ v médiách sa zásadne fragmentarizovali. Po-revolučný animovaný film *LokalFilmis* je usvedčujúcim dôkazom doby, v ktorej vznikol. Je späť s tým najnovším a najvplyvnejším médiom dneška – internetom. Internet je jeho minulosťou, prítomnosťou i budúcnosťou. Umožnil šírenie informácií v akejkoľvek forme závažným tempom a je neustále aktualizovaný – živý kybernetický organizmus na podnety materiálneho sveta nielen reaguje, ale zásadným spôsobom tento materiálny svet aj ovplyvňuje. *LokalFilmis* z internetu ťahá a na internete aj vzniká. Aj preto je schopný reagovať na najaktuálnejšie problémy i „problémy“ dneška. Z tohto pohľadu je dobré, že práve *LokalFilmis* je tým prvým porevolučným dlhometrážnym animovaným filmom na Slovensku. Avšak treba dodať, dúfajme, nie tým posledným,

¹⁷ *Zbojník Jurko* (1976) a *Krvavá pani* (1980) vznikli ešte za socializmu, keď bolo všetko vrátane ideológie štátne a aj budovanie slovenskej identity podliehalo mantinelom. Preto keď geniálny Viktor Kubal siahol po spracovaní legend spojených s naším folklórom, ideologické authority tento krok privítali a aj filmu umožnili expanziu do zahraničia.

pretože na reflektovanie plurality, resp. šírky súčasného sveta, alebo aspoň Slovenska, je príliš úzko profilovaný.

Hlavnou postavou v tomto produkčnom príbehu je Jakub Kroner – mladý animátor, filmár, ktorý sa nebojí vstupovať tam, kam u nás ešte nikto nevstúpil. Zrejme preto, že nie je perfekcionista, neobáva sa výsledku a doterajšiu produkciu vníma len ako prípravu na niečo väčšie, ako proces učenia. Jedným z najdôležitejších ukazovateľov je pre neho návštevnosť v kine, nie umelecké sebavyjadrenie.¹⁸ Môžeme povedať, že pozná svojho diváka a predáva mu svoj produkt. A ak ide o produkt, nevyhnutné je vybudovať značku. Má teda priamy vzťah s reklamou, na ktorej stojí aj internet.

S budovaním značky začal Kroner v roku 2010. Ešte počas štúdia animácie na VŠMU nakreslil postavičku Róma Pištu Lakatoša, ktorá vo zvukovej podobe s hlasom Mariána Čekovského pôvodne vznikla ako rozhlasová reklama (2002). Čekovský je talentovaný humorista, a najmä preto si prvé video s postavičkou Pištu „zarobilo“ viac ako milión pozretí na internete. Na tento úspech zareagoval mobilný operátor a ponúkol tvorcom Pištu spoluprácu. Nasledovala ponuka od komerčnej televízie na animovaný sitcom pre dospelých. Existujúce postavičky doplnili ďalšie aj s vlastným príbehovým rámcom, a tak vznikol seriál o troch bratislavských spolužiakoch, ktorí pracujú na svojich žurnalistických úlohách. Stretajú sa s rôznymi inými postavami, ktoré majú vlastné mikropříbehy alebo humorné scény (medzi nimi je aj Pišta Lakatoš). Seriál sa preto vyznačuje fragmentárnym rozprávaním, ktoré niekedy viac a niekedy menej osciluje okolo hlavného príbehu. Tematicky sa seriál *LokalTV* venuje paródii a karikatúre televíznych programov a domácich celebrit. Keďže televízia nebola stotožnená s mierou zosmiešňovania známych ľudí, vulgárnosťou a ku koncu i nízkou sledovanosťou seriálu a rýchlosťou výroby, pričom tvorcovia *LokalTV* jej cenzorské zásahy odmietali, seriál sa presťahoval na internet. Stal sa len jedným z mnohých na portáli LokalTV. Pribudli nové postavy s vlastnými krátkymi reláciami. Za čas internetovej existencie projektu si InOut Studio, ktoré animácie vyrába, odsledovalo svojho diváka, funkčnosť postáv a humoru, vytvorilo tvorivý a spracovateľský tím aj pracovnú metódu. Od začiatku ňou bola improvizácia, ktorú do projektu priniesol Marián Čekovský. Navyše internet je výborným distribučným priestorom pre krátke vi-

¹⁸ Pozri rozhovor s Jakubom Kronerom: Marcel Šedo, Opovrhuje sa tu diváckym vkusom. In film.sk 2015, č. 6, s. 18. Dostupné aj na internete: Marcel Šedo, Opovrhuje sa tu diváckym vkusom. In: film.sk, 2015 č. 6, s. 18 – 21.

deá, takže sa tu pozitívne uplatnila fragmentárnosť prítomná v seriáli. Veľkým otáznikom takéhoto spôsobu rozprávania je jeho funkčnosť v dlhometrážnom filme. Po vybudovaní fanúšikovskej základne sa tvorcovia vrhli na dlhometrážny formát.

LokalFilmis od InOut Studia potvrdil počiatočné obavy o komplexnosť rozprávania, ale na druhej strane aj silu svojej značky, ktorá mu zabezpečila domáci komerčný úspech. A to je pre slovenský animovaný film veľmi vzdialená méta (s výnimkou seriálu *Mimi a Líza*), najmä kvôli komplikovanej distribúcii krátkych, primárne festivalových filmov.

Práve zmena distribučných kanálov za efektívnejšie je dôvodom, prečo sa viacero animátorov začalo sústrediť na dlhú metráž, ktorú možno nasadiť nielen do domácich, ale aj zahraničných kín. Výroba takéhoto filmu je však finančne, časovo a personálne náročná. Prečo teda *LokalFilmis* vznikol za jeden rok a ostatné dlhometrážne projekty sú už niekoľko rokov len vo fáze vývoja?

V prvom rade je to tým, že rozpracované *Srdce veže*, *Slnko* alebo pásmo Dobšinského rozprávok *Královstvo času* nadväzujú na tradičný autorský nezávislý film, ktorý osciluje medzi klasickým a experimentálnym filmom. V názvosloví teoretika Paula Wellsa¹⁹ ide o ortodoxnú animáciu, ktorú môžeme vidieť napríklad u Disneyho či v súčasnom rodinnom formáte, a široko chápanú experimentálnu animáciu. Tento oscilačný druh, ktorý si vyberá z každého prúdu len niečo, Wells nazýva animácia vo vývoji. A presne taká je drvivá väčšina animovaných filmov na Slovensku, inštitucionalizovaných najmä na VŠMU. Tieto filmy z ortodoxnej animácie preberajú figuratívnosť²⁰ a kontinuitu rozprávania, s čím súvisí naratívna forma. Smerom k experimentu filmy radí sústredenosť na výtvarné vyjadrenie. Kým ortodoxnej animácii ide o hyperrealistický štýl, alebo taký štýl, ktorý neodvádza pozornosť od príbehu alebo gagov, experiment na svoju formu neustále upozorňuje, snaží sa byť originálny a jeho animovaný materiál sa vyvíja. Tým neustále upozorňuje na výtvarníka/animátora, teda vystupuje z diegézy. Slovenské krátke animované filmy sa vyznačujú aj dominantnou rečou obrazu a hovorená reč buď absentuje, alebo je potlačená na minimum, čo ho tiež odvádza od „ukecanej“ ortodoxnej animácie. To všetko sťažuje výrobu filmov a oklieštuje fanúšikovskú základňu zvyknutú práve na ortodox-

¹⁹ Paul Wells, *Understanding animation*. Abingdon: Routledge, 1998, s. 35 – 67. Časť kapitoly *Notes towards a theory of animation* vyšla v českom preklade Kamily Boháčkovej: Paul Wells, *Poznámky k teorii animace*. In *Cinepur* 2003, č. 27, s. 19 – 21.

²⁰ Wells používa pojem usporiadanie v kontraste s pojmom abstrakcia.

nú animáciu. V súvislosti s Wellesovou kategorizáciou možno radiť *LokalFilmis* bližšie k ortodoxnej animácii, a to najmä preto, že nedochádza k vývoju materiálu, resp. výtvarné spracovanie nemá príliš dôležitú funkciu. Všetko sa podriadiuje karikatúre a gagom. Za experimentálne však možno považovať použitie improvizovaných dialógov, ktoré narušujú jednoduchú kauzalitu príbehu. Narušenie kauzality tu však nie je autorským zámerom (ani nie je vnútorne motivované v celku filmu), ale skôr nežiaducim účinkom improvizácie.

Ak *LokalFilmis* nadväzuje na domáce prostredie, tak na najmladší prúd zábavných filmov z VŠMU, čerpajúcich z trashu, pre ktoré je animácia okrem iného aj prostriedkom recesie (napríklad produkcia zoskupenia Pacientárium). No oveľa bližšiu spojitosť možno hľadať s americkým či kanadským sitcomom. To je u nás neprebádané pole a InOut Studio je na Slovensku jeho priekopníkom. Animácia projektu *LokalTV* je jednoduchá dvojrozmerná, tvorená v počítači ploškovou technikou, čiže je menej náročná na výrobu, podobne ako improvizované písanie dialógov a príbehov. Vizúálna originalita nie je podstatná.

Avšak tým najpodstatnejším činiteľom pre realizáciu *LokalFilmis* boli peniaze. Projekt bol financovaný výlučne z vlastných zdrojov štúdia, čo znamená, že postavičky si na svoj dlhometrážny film „zarobili“ reklamnou činnosťou. Naopak, filmy vo vývoji sa aj v súvislosti s iným tvorivým postojom sústreďujú v tomto kontexte na konvenčnejšie zdroje finančnej podpory. Viaceré z nich AVF na začiatku podporil. Nedisponuje však toľkými financiami, aby mohol poskytnúť podporu v plnej výške čo len jednému projektu. Hľadanie koproducentov je tiež náročné, pretože aktuálne u nás neexistujú kapacity na rýchlu výrobu takéhoto dlhometrážneho filmu.

Z domáceho pohľadu je teda projekt *Lokal TV* Jakuba Kronera výnimočný. Spája sa s ním viacero prvenstiev. Je to prvý slovenský animovaný sitcom pre dospelých,²¹ prvý slovenský animovaný seriál financovaný komerčnou televíziou, prvý animovaný projekt, ktorý sa stal súčasťou slovenskej popkultúry,²² prvá porevolučná animácia reagujúca na aktuálne domáce reálie²³ a napokon prvý slovenský porevolučný dlho-

²¹ Prvý diel bol uvedený na obrazovky v roku 2011.

²² Postava z projektu *LokalTV* Pišta Lakatoš je súčasťou reklamnej kampane telefónneho operátora. Od InOut studia, ktoré *LokalTV* produkuje, si možno kúpiť tričká a suveníry s postavami zo seriálu. Slová a frázy z *LokalTV* sa stali súčasťou slangu mladých ľudí.

²³ Prvýkrát sa aktualitami, špecifickejšie fejtónovými blackoutami v štýle novinovej karikatúry, zaoberal Viktor Kubal v *Týždni vo filme* v šesťdesiatych rokoch, keď sa etab-

metrážny animovaný film navyše spojený s komerčným úspechom. Avšak s kvalitou najmä dlhometrážneho filmu *LokalFilmis* to také jednoznačné nie je.

Satirický účinok filmu ako celku sa stráca v nevypointovanom hlavnom príbehu. Pritom zo začiatku je príbeh rozohraný veľmi sľubne a vtipne odzrkadľuje domáce reálie: Pišta Lakatoš reprodukuje staré rómske proroctvo o vyvolenom Rómovi, ktorý zmení svet. Narodí sa Rytmaus, z ktorého sa neskôr stane raper. Pišta a Rytmaus sa stretnú v politickom súboji o prezidentský post. Animácii najmä v prvých minútach veľkolepého proroctva širokouhlé plátno veľmi svedčí, avšak tento zážitok sa najmä pod vplyvom deravej kauzality a zmeny temporytmu rozprávania stratí. Skalní fanúšikovia, ktorí postavy poznajú z prostredia internetu, ich vnímajú na pozadí už prezentovaných vtipov a charakterových čŕt ako seriálové postavy, čiže ich cesta k postavám a možno i vtipom je kratšia. Ide teda v prvom rade o film pre fanúšikov *LokalTV*.

Vo fáze vývoja je momentálne niekoľko dlhometrážnych filmov. Už niekoľko rokov sa pracuje na vývoji poviedkového filmu *Kráľovstvo času* v produkcii spoločnosti Bfilm, avšak pri žiadaní podpory z AVF zlyhal. Nakoľko výroba dlhometrážneho animovaného filmu je náročnejšia ako výroba krátkeho, stratégiou projektu a autorov je vytvoriť niekoľko autorsky samostatných filmov, ktoré by nemali tvoriť pásmo, ale poviedkový film zložený z animovaných adaptácií rozprávok Pavla Dobšinského. Námietky zo strany schvaľovateľov sa týkali najmä dramaturgickej i štýlovej nesúdržnosti projektu, a dlhometrážny film tak vnímali skôr ako pásmo.²⁴

Komerčnejšie orientovaný projekt *Kráľovstvo času* predkladá Audiovizuálnemu fondu tvorivá dvojica Peter Budinský a Patrik Pašš ml. Dlhometrážny trikový film *Srdce veže* vyvíjajú ako veľmi populárny žáner rodinného dobrodružného filmu, avšak v štýle európskeho filmu, ktorý sa väčšmi orientuje na vizuálnu originalitu než ten americký. AVF finančne podporil vývoj scenára, výtvarnú realizáciu a tiež realizáciu traileru, ktorým chcú autori osloviť koproducentov. Na scenár k dlhometrážnemu filmu sa sústreďuje aj Ivana Laučíková zo spoločnosti feel me film. Projekt s názvom *Slnko* by mal byť realizovaný 3D počítačovou animáciou.

lovala jeho postavička pán Homo.

²⁴ Hodnotenie projektu odbornou komisiou AVF online na http://registracia.avf.sk/forumular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=4252

Dušan Rapoš chce zase zaútočiť v konkurenčnom boji na americkú komerčnú produkciu²⁵ 3D filmom *Janko Hraško* zatiaľ bez podpory AVF, podobne ako Attack film s rodinným 3D animovaným filmom *Barón Prášiľ*²⁶ v réžii Jaroslava Barana, ktorému po počiatočnej štedrej finančnej podpore v roku 2010 AVF tretiu žiadosť neschválil. Dlhometrážny marionetový film *Pogrom Slávia* podľa vlastnej divadelnej hry má rozpracované aj Dezorzovo lútkové divadlo²⁷ a mediálna kresťanská spoločnosť LUX communication pripravuje dlhometrážny biblický príbeh *Štvrtý kráľ* podporený AVF v roku 2010.

Doposiaľ sa ako jediná možnosť realizácie dlhometrážneho animovaného filmu osvedčila len minoritná spolupráca na koprodukčnom projekte, začatá už v roku 2009 spoluprácou animátorov na filme Jiřího Bártu *Na povale alebo kto má dnes narodeniny*. Slovensko-nemecko-český film *Alois Nebel* vznikol v roku 2011 a v roku 2012 sa dostal aj do slovenskej kinodistribúcie. Supervízorom animácie a vizuálnych efektov je Noro Držiak – slovenský animátor žijúci v Čechách, kde má pôsobisko jeho štúdio Tobogang. Film finančne podporený aj slovenským ministerstvom kultúry je unikátnym obohatením nielen slovenskej, ale aj českej kinematografie. V domácom kontexte je unikátna najmä technika rotoskopingu, v ktorej sa spája plynulý pohyb reálnych hercov s vrchnou vrstvou výtvarnej štylizácie. Technika, štýl trefne vystihujú naráciu filmu, kde sa mieša reálny (aktuálny) život hrdinu s jeho útržkovitými spomienkami a vidinami z druhej svetovej vojny. Adaptácia českej komiksovej trilógie Jaromíra 99 od scenáristu filmu Jaroslava Rudiša prenáša na plátno komiksový štýl a film noir. Dominantou filmu je pochmúrna atmosféra a hmla, do ktorej je ponorený príbeh hlavnej postavy, a život obyvateľov malého mesta v Sudetoch.

Menej podarenou je minoritná koprodukcia RTVS *Modrý tiger* (vyrobená v roku 2011, v distribúcii na Slovensku v roku 2012), tiež podporená Ministerstvom kultúry SR. Animácia slovenského tímu pod vedením Michala Strussa má v tomto prípade v porovnaní s *live action* prvkami menej priestoru. Kým štýl hraného filmu je aj vďaka animácii prízračlivý, film určený najmä deťom zlyháva na málo pútavej narácii. Spôsob

²⁵ Magdaléna Magdová, Rapoš chystá 3D Janka Hraška za 2 milióny! Kto to zaplatí? Dostupné online: http://www.pluska.sk/soubiznis/domaci-soubiznis/reziser-rapos-si-veri-chysta-3d-janka-hraska-za-dva-miliony.html?fb_action_ids=730791336941620&fb_action_types=og.recommends

²⁶ Trailer filmu dostupný online na https://www.youtube.com/watch?v=5lGt_MkCgss

²⁷ Trailer k filmu online na <http://www.avistudio.sk/gallery.php>

dávkovania informácií o príbehu odoberá filmu dynamiku a potenciál dobrodružného žánru zostáva nevyužitý. Súdržnosť filmu zase narúša vykreslenie postáv. Kým zlé postavy sú vo svojom konaní karikované, dobré postavy sú nepomerne reálnejšie.

V slovenskej koprodukcii vznikli aj ďalšie české filmy ako marionetový *Malý pán* a najnovšia bábková animácia v spolupráci s Francúzskom *Malá z rybárne*. Avšak aj v týchto prípadoch ide o slabý finančný, prípadne spracovateľský vklad slovenskej strany, ktorá do filmu neprispieva svojim tvorivým potenciálom. Preto sú tieto a ďalšie rozpracované filmy z pohľadu estetického vývoja domácej kinematografie irelevantné.

TVORBA PRE DETI

Ďalším viditeľným miestom postupnej obrody animovaného filmu je večerníčková produkcia. Pozitívny vývoj v produkcii takmer pochovaného programu, ktorý kedysi staval na pôvodnej tvorbe, je zapríčinený najmä kombináciou dvoch legislatívnych krokov. Na jednej strane je to dotačný systém Audiovizuálneho fondu, ktorý bol založený v roku 2009. V tom istom roku ministerstvo kultúry podpísalo zmluvu s verejnoprávnou STV o podpore pôvodnej televíznej tvorby, známu ako „zmluva so štátom“. Základom tejto zmluvy, a následne tej, ktorá vznikla po zlúčení rozhlasu a televízie (RTVS), je štátna finančná dotácia a záväzok STV: „Slovenská televízia sa zaväzuje k plneniu zmluvne stanoveného záväzku, zameraného na tvorbu pôvodných programov vo verejnom záujme, ktoré budú odvysielané v premiére a ktoré budú súčasťou audiovizuálneho dedičstva.“²⁸ Pre animovaný film znamená podpora zo strany STV a MK SR zatiaľ len výlučne podporu detskej tvorby, pretože pre večerníčkový formát má už v programovej štruktúre vytvorený priestor. Najvhodnejším formátom krátkych animácií je pre televíziu seriál, nakoľko diely seriálu majú vždy rovnakú dĺžku a dĺžka večerníčkov je už roky typizovaná. Naopak, krátke autorské filmy, najmä tie pre dospelých, majú vždy inú metráž. Kým krátke filmy pre deti

²⁸ ZMLUVA č. MK - 77/09/M o obsahoch, cieľoch a zabezpečení služieb verejnosti v oblasti televízneho vysielania na roky 2010 – 2014 uzavretá v zmysle § 21a zákona č. 16/2004 Z. z. o Slovenskej televízii v znení neskorších predpisov, s. 2. Dostupné na internete: <http://cdn.srv.rtvs.sk/a542/file/item/sk/0000/zmluva-so-statom-preambula-stv.71.pdf>

by mohli byť uvádzané v rámci moderovaných detských programov, pre dospelého diváka takýto formát moderovaného programu neexistuje a ani nemá jasného diváka.

Prelomový je vznik prvej série nového pôvodného večerníčka *Mimi a Líza* (roky výroby častí prvej série sú 2012 – 2013). Pochádza z dielne mladej animátorskej generácie, ktorá začala tvoriť na školskej pôde v čase, keď sa večerníčková výroba na Slovensku rozpadala, a teda nemala s takouto produkciou priamu skúsenosť. Autorka projektu Katarína Kerekesová uchopila koncept večerníčka po novom, najmä z hľadiska marketingu, financovania²⁹ a technológie. *Mimi a Líza* je v podstate multimedialný projekt. Tie isté príbehy tvoria televízny seriál (vyšiel aj na DVD), rozhlasovú hru a knihu. Na uliciach bolo možné postrehnúť billboardy ohlasujúce televíznu premiéru na Vianoce 2013. Vysoké čísla sledovanosti tiež potvrdili, že po pôvodnej domácej tvorbe, aj vďaka marketingovej stratégii, je veľký dopyt. Nástup novej generácie na pole večerníčkov je v skutku veľkolepý a využíva všetky možnosti modernej doby. Najväčšia sociálna sieť napríklad zabezpečuje interakciu tvorcov s malými divákmi. Čítačky *Mimi a Lízy* sú vždy nanovo propagáciou projektu, ktorý aktuálne po prvej sérii (resp. knihe) kontinuálne pokračuje vo vývoji nových častí a druhá séria by mala mať premiéru zase na Vianoce v roku 2015. Pribudnúť by mala aj webová aplikácia, súčasťou propagácie je od začiatku aj webová stránka. Hrdinky seriálu *Mimi a Líza* si možno zakúpiť aj na úžitkových predmetoch.

Klasická plošková animácia typická pre domácu večerníčkovú produkciu je nadčasová, nakoľko v sebe už v rovine výtvarného riešenia zahŕňa princíp hry – skladačky. Modernosť a novátorstvo na poli domácich večerníčkov zabezpečuje *Mimi a Líze* fakt, že jednotlivé plochy sú animované v počítači, čo ploškam dodáva plasticitu a digitálna realizácia aj prítlačlivú farebnosť. Moderné je aj tempo rozprávania a strih. V rovine významov možno vyzdvihnúť spracovanie náročnej témy o handicapovanom a zdravom dievčati, ktoré slepú *Mimi* ani neľutuje a ani nevyzdvihuje. Seriál neoceňujú len deti, ale aj odborná verejnosť.³⁰

²⁹ Ide o prvý slovenský projekt podporený na Cartoon Fóre v roku 2011. Na tomto pitching fóre koproducentov sa stretávajú aj vysielatelia, ktorých ak nejaký projekt zaujme, môžu kúpiť vysielacie práva ešte predtým, než je projekt ukončený, a tým podporia jeho produkciu.

³⁰ Napríklad na medzinárodnom festivale animovaných filmov Tofuzi v Gruzínsku získal cenu za najlepší animovaný televízny seriál.

V niektorých médiách sa pri informovaní o seriáli *Mimi a Líza* objavilo tvrdenie, že je to pôvodný večerníček STV (RTVS), ktorý vznikol po mnohoročnej pauze,³¹ a tak sa na tento seriál začalo nahliadať. Ako uviedol bývalý riaditeľ STV Peter Malec, nie je to pravda, čo deklaroval aj zoznamom večerníčkov vyrobených po roku 1989.³² Hoci od roku 2000 vznikali nové časti seriálov sporadicky, ich výroba sa nezastavila úplne.³³ *Mimi a Líza* teda neprišli na prázdne pole. Prišli však s novým príbehom i postavami a priniesli debut porevolučnej autorskej generácie, ktorá sa teraz so svojimi projektmi hlási o slovo aj vo večerníčkovej tvorbe. Všetky ich projekty sú však okrem zrealizovanej prvej série *Mimi a Lízy* len v rôznej fáze vývoja či výroby. Generačná kolegyňa Kataríny Kerekesovej Vanda Raýmanová pracuje na seriáli *Drobci*, Kerekesová pripravuje nový seriál *Websterovci* alebo *Pavúky z rohu*. Z mladšej generácie napríklad pracuje na seriáli *Tresky plesky!* Veronika Kocourková. V roku 2014 sa počet žiadostí na AVF na podporu seriálových častí dokonca vyrovnal počtu žiadostí na podporu animovaných filmov. Tvorcov seriál pre deti priťahuje pravdepodobne najmä kvôli distribučným možnostiam. V období médiami považovanom za hluché vznikali seriálové časti starších tvorcov, ktorí kontinuálne pokračovali vo výrobnjej činnosti aj po revolúcii. Od roku 2002 napríklad vzniká veľký 52 dielny seriál *Mať tak o koliesko viac!* Ivana a Dávida Popovičovcov v ich My Studio. Spolupráca s STV síce nebola udržaná počas výroby všetkých častí,³⁴ avšak väčšinu častí STV spolufinancovala. V sledovanom období 2012 – 2014 vzniklo deväť častí. Ivan Popovič je všestranný umelec a v dejinách slovenského animovaného filmu má ako novátor-experimentátor nezapustiteľné miesto. Po roku 1989 a s príchodom digitálnych technológií sa však zdá, že dostatočne neabsorboval novú estetiku vyplývajúcu zo zmenených podmienok. Seriál *Mať tak o koliesko viac!* vzniká podľa rovnomennej knihy Ivana Popoviča o vynálezoch dvadsiateho storo-

³¹ Napríklad *Nové diely večerníčka vyrobia na Slovensku po dlhoročnej pauze*. Dostupné na internete: <http://www.aktuality.sk/clanok/231377/nove-diely-vecernicka-vyrobia-na-slovensku-po-dlhorocnej-pauze/>

³² Dostupné na internete: <http://www.omeidiach.com/tv/item/2906-rtvs-bude-matkonecne-vlastny-vecernicek>

³³ Podľa zoznamu Petra Maleca majú posledné seriálové diely v koprodukcii RTVS rok výroby 2010 (*Jurošík*, *Mať tak o koliesko viac!*), avšak v tomto roku už štartoval vývoj seriálu *Mimi a Líza* (zmluva producentskej spoločnosti Fool Moon, s.r.o. a RTVS dostupná na internete <http://crz.gov.sk/index.php?ID=603&doc=348472...1>)

³⁴ Posledných 7 dielov je vo výrobe. Po ich dokončení bude z celkového počtu 52 dielov vyrobených 39 v koprodukcii s STV (RTVS) a 13 vo vlastnej produkcii My Studia.

čia v spolupráci s jeho synom Dávidom Popovičom. Konceptcia seriálu založená na sebareflexivite a snahe o interaktivitu (napr. animácia priamo pod kamerou, zábery do „kuchyne“, kde film vznikol, pohľady Ivana Popoviča do kamery a jeho komunikácia s divákmi) podávanie faktov vzdelávacieho seriálu výrazne dynamizuje a ozvlášťňuje. Popovič týmto prístupom nadväzuje na starší večerníček *Hlavičkove rozprávky* (1975 – 1976), kde príbehy víl Lomničky a Slabejky moderuje tiež v obraze prítomný maliar Hlavička (Josef Dvořák). V časti *Animovaný film* sa záber z *Hlavičkových rozprávok* aj explicitne objaví. Vrstvenie klasickej ručnej animácie, fotorealistických *live action* záberov a dokrútok či fotografií v pozitívnom zmysle púta na seba pozornosť a pôsobí hravo a vtipne. Problém nastáva až pri navrstvení počítačovej animácie a efektov, ktorých zastaraný zjav pôsobí nepatrične. Táto animácia nereprezentuje v koláži techník ani modernosť, ani nezastupuje konkrétne obdobie, ktoré by bolo v seriáli vnútorne motivované. Čiastočne to môže byť spôsobené aj dlhoročnou výrobou seriálu, ktorého vizuál vznikol okolo roku 2000 a jeho štýl, aby bola zachovaná jednotnosť častí a celistvosť seriálu, sa v priebehu rokov nevyvíjal.

Na Slovensku sa tvorbe pre deti programovo venuje štúdio Animoline. Vyvíja seriál *Vim a Tom* v réžii Kataríny Zegerovej, koprodukčný seriál Jaroslava Barana *Pán Toti* či kombinovaný 2D a 3D seriál *Škola za školou, Bruno a Benjamín* alebo nové časti už kultového *Jurošíka*. Viaceré seriály v tomto období nebolo možné vidieť na televíznych obrazovkách a ani v kine, buď celé ešte nie sú dokončené, alebo sú vyrábané pre zahraničie. Inak je to s projektom *Ovce.sk*, ktoré okrem televízneho uvedenia možno sledovať online.³⁵

Animovaný seriál *Ovce.sk* vzniká od roku 2009 a je súčasťou masívneho multimedialného projektu *Sheeplive*³⁶ prekračujúceho hranice Európy. Zameriava sa na výchovu detí a ich rodičov v rizikovom prostredí internetu a nových technológií. Kým vzdelávací seriál *Mať tak o koliesko viac!* učí v vtipom a nadhľadom, osvetové *Ovce.sk* poučujú, nakoľko bezpečnosť detí je v projekte na prvom mieste. Cieľom seriálu je, aby sa deti stotožnili s ovcami z príbehov, ktoré nedopadli dobre, a v podobnej si-

³⁵ Dostupné na internete: <http://sk.sheeplive.eu/>

³⁶ Viac informácií dostupných online na <http://sk.sheeplive.eu/o-projekte/zakladne-informacie>

tuácii vo vlastnom živote konali správne.³⁷ Nemôžu sa pomýliť, pretože to, čo je správne, vždy na konci filmu prízvukuje horár.

PRE KOHO JE SLOVENSKÝ ANIMOVANÝ FILM?

Pomaly sa stáva pravidlom, že väčšie animované projekty putujú do kinodistribúcie v Projekte 100 ako predfilmy dlhometrážnych filmov. Tak boli uvedené filmy *Sneh*, *Mesiak*, *Nina*, *Fongopolis*. *Pandy* sa okrem festivalovej šnúry dostali na plátna kín aj v distribučnom projekte ASFK Slovak shorts. Niektoré študentské animované filmy sa v roku 2013 dostali do kinodistribúcie vďaka spolupráci VŠMU a Continental filmu na projekte *Kobylky*.³⁸

Zaujímavým distribučným kanálom sa javí tzv. VOD platforma (video on demand), ktorú v roku 2013 začal ponúkať spolpatnený systém Piano. Objavilo sa tu niekoľko slovenských animovaných filmov, medzi nimi aj *Pandy*. Po sľubnom roku 2013 už Piano ďalšie animované filmy neponúka. Avšak internet je najmä priestorom na voľné šírenie audiovizuálneho obsahu. Autori, ktorí s filmami už navštívili mnoho festivalov, ukončujú púť vlastných filmov na internete s neobmedzenou dostupnosťou.³⁹

Úspechom roka 2013 je aj vydanie výberového dvoj-DVD *Virvar* aj s anglickými titulkami. Filmy zachytávajú obdobie rokov 1997 – 2013. Väčšina snímok vo výbere vznikla v školskom prostredí, čo adekvátne odráža situáciu v slovenskom animovanom filme po rozpade Koliby a demonštruje vnímanie študentského filmu ako profesionálneho. Na Slovensku ide o jediný filmový materiál, ktorý týmto spôsobom mapuje porevolučný animovaný film a predstavuje domácemu i zahraničnému publiku jeho aktuálnu podobu.

Nezastupiteľnú úlohu v šírení rôznorodej animácie má festival Fest Anča, ktorý sa každoročne od roku 2008 koná v Žiline a zabezpečuje

³⁷ O koncepte projektu *Sheeplive* hovorí Miroslav Drobný – riaditeľ spoločnosti eSlovensko, ktorá je koproducentom seriálu – vo videu *Deti v sieti*. Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=27VM-NrBqvl>

³⁸ Divácka účasť na pásmach však bola nízka, čo bolo dôvodom ukončenia distribučného projektu.

³⁹ Napríklad online je aj festivalovo úspešný *Posledný autobus*. Dostupné na internete: <https://vimeo.com/131555276>

propagáciu a prezentáciu aj slovenského animovaného filmu. Od roku 2014 sú súčasťou festivalu aj súťaže o ocenenia najlepšie slovenský animovaný film Anča Slovak Award a tiež cena distribučnej spoločnosti Film Europe Di Award, ktorá výhernému filmu umožňuje televíznu distribúciu i kinodistribúciu.

Kým po revolúcii sa slovenský animovaný film profiloval najmä vďaka produkcii VŠMU úplne opačne než za socializmu, teda nie ako médium pre deti, ale ako nezávislý autorský film pre dospelého festivalového diváka, v posledných rokoch sa situácia začína meniť a slovenský animovaný film sa sústreďuje na širšie pole divákov. Počet titulov pre deti narastá aj v radoch študentských filmov, ale najmä v profesionálnej televíznej tvorbe. Dlhometrážne animované filmy vo vývoji sa chcú etablovať v žánri rodinného filmu, ktorý je síce dominantný v distribúcii, ale absentuje v majoritnej produkcii. Prvý porevolučný dlhometrážny animovaný film sa zase pomerne presne zacieluje na teenagerov a mladé publikum. Festivalové filmy sa začínajú špecializovať aj na špecifickejšie prehliadky, napr. festivaly experimentálnych filmov. Animované projekty ašpirujúce na komerčný divácky úspech rozvíjajú svoje marketingové stratégie a predovšetkým v prípade filmu *LokalFilmis* a seriálu *Mimi a Liza* sa im to darí. Možno teda konštatovať, že slovenský animovaný film najmä vďaka legislatívnym zmenám naberá druhý dych a získava novú, komplexnejšiu podobu, hoci k predrevolučnému priemyslu má stále ďaleko.



ŠTUDENTSKÝ FILM NA SLOVENSKU

Žofia Bosáková

„Na Slovensku však neexistuje systematická analýza fenoménu študentského filmu. Rovnako chýbajú aj analytické práce študentov o školskej produkcii – súvisí to zrejme aj s nedostatočnou prepojenosťou praktických a teoretických katedier na VŠMU. Podľa môjho názoru by malo zásadný vplyv, ak by každý významnejší študentský film bol konfrontovaný s pohľadom mladých filmových teoretikov, v ideálnom prípade by medzi tvorcami a teoretikmi o filmoch prebiehala kontinuálna diskusia. Vzhľadom na svoju rozmanitosť, dynamický charakter a aktuálnosť by si študentský film zaslužil dôkladnejšiu pozornosť a analytický pohľad.“¹

¹ Eva Michalková. Študentský film na VŠMU. Diplomová práca. Bratislava: vlastným nákladom, 2006. 83 s.

Citovaný úryvok pochádza z úvodu diplomovej práce Evy Michalkovej *Študentský film na VŠMU*, obhájenej v roku 2006 na vtedajšej Katedre vied o umení Filmovej a televíznej fakulty. Bol to vôbec prvý pokus o systematický prístup k študentskej tvorbe, ktorý doteraz nebol prekonaný. V nasledujúcom texte sa budem venovať súčasnému slovenskému študentskému filmu z hľadiska inštitucionálnych podmienok jeho vzniku, školskej produkcie a distribúcie v domácom, ako aj zahraničnom prostredí, jeho reflexii a formálno-estetickým trendom v jeho jednotlivých odnožiach – hranej, dokumentárnej a animovanej. Mojmým úmyslom bolo text viesť plynule v línii so spomínanou diplomovou prácou i ďalšími dvomi obsiahlejšími textami, ktoré sa študentským filmom súhrnnejšie zaoberali, *Umenie a remeslo. Hraná tvorba študentov VŠMU (2011)*² a *Trendy a ich odrazy v študentskej tvorbe (2013)*.³

Existencia týchto dvoch odbornejších textov, ako aj počet zmienok o súčasnom študentskom filme v publikácii *Metamorfózy študentského filmu* či v dizertačnej práci *Slovenský animovaný film po roku 1989*,⁴ svedčí o bohatšej diskusii o študentskom filme oproti predchádzajúcemu desaťročiu.

Pre rozsah a účely tejto štúdie sa sústredím na študentskú tvorbu realizovanú na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU, kde vzniká najväčší počet filmov.

Okrem bratislavskej fakulty realizácia vysokoškolských študentských filmov prebieha na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, v menšej miere na masmediálnych a výtvarných katedrách slovenských vysokých škôl, v stredoškolskom prostredí najmä na Súkromnej strednej škole animovanej tvorby v Bratislave, Súkromnej strednej umeleckej škole v Košiciach, na dramaticko-filmových odboroch základných umeleckých škôl, tiež na individuálnej a amatérskej študentskej báze vďaka súčasnej širšej a lacnejšej dostupnosti digitálnej techniky a softvéru.

² Pavel Smejkal, *Umenie a remeslo. Hraná tvorba študentov VŠMU*. In: *Metamorfózy študentskej tvorby* (ed. K. Mišíková). Bratislava: Filmová a televízna fakulta vysokej školy múzických umení, 2011, s. 35 – 41.

³ Pavel Smejkal, *Trendy a ich odrazy v študentskej tvorbe*. In: *Výročná správa Audiovizuálneho fondu za rok 2012*. Bratislava, 2013. s. 40 – 42.

⁴ Eva Šošková, *Slovenský animovaný film po roku 1989*. Dizertačná práca. Bratislava: vlastným nákladom, 2014, 193 s.

Zásadná zmena paradigmy v audiovizuálnej oblasti, digitálna revolúcia, zasiahla v rovnakej miere profesionálnu aj študentskú tvorbu. Dostupnosť technológií (vlastné digitálne kamery a fotoaparáty, vlastné strihovacie stanice) a legitimizovanie „ľudovej“ produkcie umožnili nárast počtu ľudí, ktorí sa filmovej tvorbe môžu venovať bez toho, aby sa sústreďovali v pevnom a systematickom inštitucionálnom zázemí, takisto môžu produkovať prvé audiovizuálne pokusy aj prostredníctvom inteligentných telefónov. Kvantitatívny boom audiovizuálnej produkcie súčasne spôsobuje nižšie nároky na kvalitu výpovede realizovaných diel v technologickom aj v ideovo-obsahovom zmysle. Ešte intenzívnejšie ako oblasť produkcie zasiahla digitálna revolúcia cirkuláciu diel: digitálna distribúcia umožňuje jednoduchšie sprostredkovať vlastné dielo prostredníctvom internetových platforiem, akými sú YouTube a Vimeo, a zabezpečiť paralelnú propagáciu na sociálnych sieťach. Rovnako ako v oblasti produkcie zapríčiňuje tento stav rastúci počet cirkulujúcich diel. Pre oblasť študentskej tvorby to znamená jej väčšiu otvorenosť smerom k širokej verejnosti, exploataciu študentských diel za hranice akademickej inštitúcie, ich pôsobenie a súťaženie o pozornosť v masívnej aréne s audiovizuálnou produkciou, a následne fragmentárnejšiu reflexiu širšej, nie nutne odbornej verejnosti na filmových databázach, filmových serveroch a sociálnych sieťach, kde hodnotenia prezentovaných diel vychádzajú z laického estetického pohľadu „páči/nepáči“, zväčša bez poznania toho, v akých finančných podmienkach diela vznikajú.

Potreba systematického prístupu k výrobe študentských filmov sa na Filmovej a televíznej fakulte prejavila založením Výrobného centra, ktoré zabezpečuje a riadi realizáciu všetkých praktických audiovizuálnych diel študentov, povinných cvičení, semestrálnych, ročníkových a záverečných filmov v príslušnom akademickom roku s uvedením ich základných parametrov, ako sú účel diela, zloženie štábu, predpokladaná realizácia a náklady. Archiváciu dokončených diel uľahčuje oproti predchádzajúcemu živelnejšiemu prístupu jednotný softvérový systém Popcorn i povinnosť odovzdať výrobný a archívny list s deklarovateľnými prílohami. Počty realizovaných filmov sa pravidelne uvádzajú vo výročných správach fakulty, štatistické údaje sú podľa zákonného postupu odosielané do Slovenského filmového ústavu.

Oficiálne domáce uvádzanie študentských filmov prebieha na festivale Áčko (vznikol v roku 1996), ktorý sa každoročne koná na Filmovej a te-

levíznej fakulte VŠMU v jesennom termíne. Podmienkou prihlásenia a uvedenia diela je jeho študentský status. Do súťažnej sekcie vyberajú z prihlásených filmov „malé“ poroty, ktoré sa skladajú zo študentov fakulty. Opätovné rozšírenie domáceho zamerania Áčka sa stalo od roku 2011 nepísaným pravidlom a naviazaním na predchádzajúcu éru, keď festival prebiehal aj v priestoroch mimo fakulty a okrem slovenských filmov ponúkal divákovi aj diela zahraničných študentov a možnosť porovnávať domácich študentov so zahraničným prostredím. V roku 2011 spočíval medzinárodný rozmer Áčka v jeho spoluorganizácii s podujatím Visegrad Film Forum, keď sa na popud organizátorov, študentov produkcie, tradičná obsahová prezentačná náplň festivalu rozšírila o vzdelávací rozmer – masterclassy zahraničných filmových profesionálov, uvádzanie blokov študentských filmov z okolitých štátov (Česko, Maďarsko, Poľsko, Rumunsko, Slovinsko, Chorvátsko), tak ako v rokoch 1998 – 2007. Spolu s prítomnosťou zahraničných študentov z daných krajín sa vytvoril priestor pre pozitívnu konfrontáciu slovenskej študentskej tvorby a formálneho vzdelávacieho procesu so zahraničnými skúsenosťami a poznatkami. Po odčlenení Visegrad Film Forum v roku 2013 si Áčko zachovalo v menšej miere edukatívny i medzinárodný rozmer vo forme prehliadky zahraničných študentských diel a usporadúvania masterclassov. Festival tak v súčasnosti predstavuje jedinú komplexnú platformu na uvádzanie slovenských študentských diel, ktoré vznikli v predchádzajúcom roku.

V roku 2007 niekdajší organizátori medzinárodne koncipovaného Áčka založili Medzinárodný festival Early Melons, ktorý sprístupňoval slovenské a zahraničné študentské filmy. Festival v roku 2013 po diskontinuitách prerušil svoju činnosť, čím zanikol menej oficiálny uvádzací kanál, zabezpečujúci v domácom prostredí porovnanie slovenských filmov s tými zo zahraničia.

V tom istom roku (2013) vznikol z iniciatívy FTF a distribučnej spoločnosti Continental projekt Kobyľky, ktorého cieľom bola distribúcia najlepších súčasných študentských filmov v multiplexoch Cinemax v rámci artového bloku a v bratislavskom Kine Lumière. Projekt bol ukončený kvôli nízkej návštevnosti spôsobenej absenciou marketingovej a propagačnej kampane, ako aj nepripravenosťou domáceho publika na zriedkavý distribučný formát krátkych filmov v multiplexoch. Asociácia slovenských filmových klubov uviedla v rovnakom období pásmo *Slovak Shorts* zložené z filmov bývalých absolventov FTF a deklarovala snahu distribuovať každoročne jeden blok krátkych domácich

študentských filmov z produkcie filmových škôl alebo filmov od ich nedávnych absolventov. Klubová distribúcia a jej potenciálni návštevníci vytvárajú predpoklady na úspešnejšie oslovenie verejnosti ako v prípade projektu Kobyľky.

Pravidelné uvádzanie študentských filmov z FTF VŠMU a AU BB prebieha na všetkých väčších domácich medzinárodných festivaloch. Na Medzinárodnom filmovom festivale Bratislava býva blok odpremietaný v sekcii Made in Slovakia. Výber filmov sa spravidla finalizuje v období konania festivalu Áčko, ktorý je využívaný ako zdroj screenerov. Na predvýbere filmov sa zvyknú podieľať študenti z Katedry audiovizuálnych štúdií. Na medzinárodnom festivale Cinematik sú rovnako uvádzané bloky študentských filmov z FTF VŠMU a z AU BB. Za výber filmov sú zodpovedné jednotlivé fakulty. Na Art Film Feste môžu byť domáce študentské filmy uvedené v súťaži krátkych filmov, ak sa do nej svojou kvalitou kvalifikujú, alebo v rámci prezentácie kvalitnej domácej tvorby v sekcii Slovenská sezóna. Na Febiofeste sa sporadicky objavujú v rámci súťaže krátkych filmov krajín V4, no študentská príslušnosť nie je ich základnou kvalifikáciou. Na medzinárodnom festivale animovaných filmov Fest Anča sa študentské filmy, prevažne z Ateliéru animovanej tvorby FTF, zúčastňujú slovenskej súťaže spolu s krátkymi filmami od profesionálnych tvorcov, predovšetkým nedávnych absolventov tohto ateliéru. Bloky študentských filmov, najmä z FTF, sú samostatne uvádzané aj na letných hudobných festivaloch, spravidla ako reprezentatívny výber toho najlepšieho, čo vzniklo za uplynulé obdobie, alebo ako súčasť propagácie jesenného termínu festivalu Áčko.

V roku 2014 vznikla spolupráca medzi FTF a RTVS na realizácii seriálového cyklu *A preda sa točí*. V 40 minútových epizódach sa predstavili jednotlivé ateliéry a katedry, ich význační zástupcovia, a odvysielali sa najúspešnejšie študentské filmy od vzniku fakulty. Súčasťou zmluvy bol aj prepis starších študentských filmov do digitálnej podoby, vďaka čomu budú lepšie prístupné v budúcnosti. Jednotlivé diely boli odvysielané na druhom kanáli RTVS neskoro v nočných hodinách, takže sa nedá predpokladať zásadný význam pre popularizáciu študentskej tvorby a celej fakulty. Toto prepojenie medzi fakultou a verejnoprávnou televíziou zostáva zatiaľ jedinou spoločnou aktivitou dvoch inštitúcií a nevytvára nádejné vyhliadky pre budúcu spoluprácu či už v oblasti verejného uvádzania diel alebo vzhľadom na prípadné finančné a vecné vstupy televízie.

Oficiálne exploataciu študentských filmov do zahraničia zabezpečuje Festivalové oddelenie FTF, no študenti si často obhospodarujú obosielenie festivalov aj sami. Výhodou centralizovaného a hromadného prihlasovania filmov je znižovanie vstupných poplatkov, ktoré si väčšie festivaly žiadajú. Nevýhoda spočíva v menej špecifickom prihlasovaní filmových diel ako pri individuálnom prihlasovaní. Pravidelnejšia komunikácia so zahraničím buduje oproti minulosti u študentov zodpovednejší prístup k realizácii, a najmä k finalizácii filmových diel, keďže pred verejným uvedením v zahraničí je nutné mať vysporiadané všetky autorské práva – najmä čo sa týka použitej hudby. Študenti sa usilujú odovzdať do školského archívu právne nezávadné diela so všetkou potrebnou dokumentáciou. K situáciám, ktoré boli bežné pred systematickou archiváciou, napríklad, že dielo sa nenachádzalo v archíve fakulty, prípadne sa rôzne verzie nachádzali u rôznych členov filmového štábu, už nedochádza.

Okrem spomínaných festivalových a networkingovo-vzdelávacích podujatí dochádza k intenzívnejšiemu kontaktu slovenských študentov a ich audiovizuálnych diel so zahraničnými metódami práce aj na medzinárodných workshopoch. Najvýznačnejšie sa spomedzi nich prejavuje pravidelná účasť študentských rozpracovaných projektov na scenáristicko-dramaturgickom workshope Midpoint. Účastníci, obvykle v zložení producent, režisér/scenárista, získavajú podrobnú spätnú väzbu k dramaturgickej výstavbe diela. Rovnako nadobúdajú praktické skúsenosti „pitchovania“ projektov, ktoré je súčasťou záverečného prezentovania pred zahraničnými profesionálmi. Prínos Midpointu spočíva predovšetkým v možnosti za relatívne nízky účastnícky poplatok vyskúšať si kreatívnu (spolu)prácu v angličtine a „oťukať sa“ pred potenciálnou účasťou v podobne zameraných vzdelávacích programoch pre profesionálov ako EAVE, Torino Film Lab či ScripTeast.

REFLEXIA NA AKADEMICKEJ PÔDE

Domáca odborná reflexia študentských filmov prebiehala najmä v študentskom časopise *Frame*, ktorý vydáva Katedra audiovizuálnych štúdií (KAS) ako súčasť časopisu *Kino-Ikon*, no kontinuálnu systematickú

„live“ podobu získala až vznikom podujatia Študentské konfrontácie. Počas neho študenti spomínanej katedry za prítomnosti tvorcov hodnotia v referátoch vybrané, prevažne bakalárske a magisterské hrané, dokumentárne a animované filmy vytvorené v uplynulom akademickom roku. Tento dialóg moderujú pedagógovia z KAS. Vzájomná diskusia medzi študentmi napomáha na jednej strane vyjasneniu tvorivých východísk, na strane druhej prispieva k ozrejmieniu analytického a interpretačného kľúča, ktorý si študent pri hodnotení konkrétneho filmu zvolil. Študentské konfrontácie predstavujú takú reflexiu študentskej tvorby, ktorá sa neodohráva len v uzavretej spoločnosti na klauzúrnych alebo postupových skúškach, ale smeruje k širšiemu obecenstvu, čo kladie zvýšené nároky na argumentačné schopnosti zúčastnených strán. Rozvoj prezentačných a vyjadrovacích zručností študentov-kritikov je rovnako nezanedbateľný, keďže hodnotiace písomné recenzie či noticky v časopise alebo na filmovej databáze majú dominantne formu monológu a zostávajú skôr uzavreté v užšej komunite čitateľov a priaznivcov. Zmienky o krátkych študentských filmoch v mienkotvorných médiách nie sú priveľmi rozšírené, týkajú sa prevažne len agentúrneho informovania o víťazstve nejakého filmu na domácom alebo zahraničnom festivale. Študentské konfrontácie vyvažujú prezentáciu filmov na sociálnych sieťach, ktorá má zväčša propagačný charakter.

FINANCOVANIE ŠTUDENSKÝCH FILMOV

Financovanie študentských filmov sa v súčasnosti stretáva s podobnými problémami ako v čase založenia Filmovej a televíznej fakulty. Nedostatok prostriedkov (vzhľadom na finančne náročnú výrobu audiovizuálnych diel) pridelovaných z Ministerstva školstva suploval grantový program Audiovizia na Ministerstve kultúry. Tú ako doplnkový zdroj financovania školských prác, pri relatívne nízkom vlastnom vklade z fakulty, vystriedalo dotovanie z Audiovizuálneho fondu z programu 1.4 Školské a vzdelávacie audiovizuálne diela. Väčšina prostriedkov z tohto programu je pridelená práve žiadateľovi, ktorým je Vysoká škola múzických umení, podiel podpory pre Akadémiu umení je niekoľkonásobne nižší. Hoci do žiadacieho procesu vstupujú projekty pod právnou

hlavičkou VŠMU, zodpovednosť za adekvátne naplnenie stanovených podmienok má Výrobné centrum FTF.

Výzva na podporu školských diel sa vyhlasuje v jarnom a jesennom termíne, tak ako pri zvyšných podprogramoch v programe 1, čo zásadne ovplyvňuje z časového hľadiska realizáciu študentských diel a núti premýšľať nad logistikou tak, aby termín pridelených financií koreloval s termínmi úspešného absolvovania akademického roka.

V okolitých európskych krajinách nie je bežné, aby sa audiovizuálne diela, ktoré majú „školský charakter“, podporovali v takej miere, pretože ich potenciálna cirkulácia je obmedzená. Táto situácia je však spôsobená nedostatkom finančných prostriedkov z Ministerstva školstva. Finančná podpora v programe 1.4 má kolísavý, resp. klesajúci charakter – v roku 2010 dosiahla 87 000 eur, v roku 2011 103 000 eur, v roku 2012 95 000 eur, v roku 2013 85 000 eur – čo bude klásť nároky na adekvátnu stratégiu redistribúcie zdrojov, keďže ministerské normatívy sú nízke a nachádzajú sa v protichodnom vzťahu s ambíciami študentov a pedagógov. Podľa riaditeľa Audiovizuálneho fondu M. Šmatláka⁵ tieto dva póly sa k sebe nedokázali optimálne priblížiť a diera vo financovaní stále pretrváva. Z jeho pohľadu je dôležité, aby do Audiovizuálneho fondu neprichádzali žiadosti na bežné ročníkové cvičenia, ktoré nie sú audiovizuálnymi dielami uspokojenými na verejné šírenie. O podporu by sa mali uchádzať predovšetkým výnimočné diela, ktoré svojou realizačnou náročnosťou a tvorivým konceptom presahujú dotačné možnosti filmových škôl. Či finančná podpora bude mať klesajúcu tendenciu, závisí podľa neho od toho, do akej miery sa podarí k sebe priblížiť ambície fakulty a ministerské normatívy. Aj v prípade neúspešnej žiadosti je samotné vyskúšanie si daného procesu žiadania o dotáciu pre študentov prínosné, uľahčuje im prechod do profesionálnej praxe s poznatkami, ako formovať vlastné budúce filmové projekty.

Okrem verejných prostriedkov z Audiovizuálneho fondu sa na financovanie študentských filmov podieľajú v menšej miere aj súkromné zdroje. Jednak sú to vlastné finančné a vecné vklady, tiež podpora zo súkromných nadácií a grantov, vecná podpora z postprodukčných štúdií, ktoré tak ako v začiatkoch fungovania fakulty poskytujú svoje kapacity alebo študentom za poskytnuté služby a techniku ponúkajú výhodnejšie ceny.

Intenzívnejšie nadviazanie spolupráce fakulty s verejnoprávnu televíziou sa okrem spomínaného cyklu *A predsa sa točí* nedarí dosiahnuť,

⁵ Informácie pochádzajú z osobného rozhovoru, ktorý sa uskutočnil 21. 7. 2015.

čím pretrvávajú podobná nevýhodná finančná situácia ako pri jej začiatkoch. Zatiaľ neexistujú indície, že tento stav sa zmení k lepšiemu a otvorí študentom cestu do profesionálnej sféry z inštitucionálneho, ako aj finančného hľadiska.

HRANÝ FILM

Hraný študentský film na Filmovej a televíznej fakulte zostáva doménou mužov-režisérov, ženských režisérok je tradične menej. V sledovanom období troch rokov ukazuje práve oblasť hraného študentského filmu, v porovnaní s dokumentárnou a animovanou tvorbou, viac zaujímavých tvorivých tendencií a rozmanitých autorských smerovaní. V predchádzajúcich obdobiach toto tvrdenie neplatilo, a podobne ako v profesionálnej tvorbe bola hraná vetva domáceho filmu podceňovaná a považovaná za najmenej kvalitnú súčasť kinematografie, bez ohľadu na to, že obdobie nepodarených hraných filmov deväťdesiatych rokov pominulo. Napriek tomu v priebehu ostatných troch rokov nevznikol taký výrazne nadštandardný študentský film, ktorý by mal porovnateľnú odozvu v domácom prostredí aj na zahraničných festivaloch ako film *Momo* od režiséra Teodora Kuhna.

Študentské hrané filmy, sľubujúce, že sa ich tvorcovia raz profesionálne uplatnia, nakrútili režiséri, v ktorých tvorbe sa prakticky od začiatku štúdia prejavujú rozpoznateľné autorské tendencie vo výbere tém a uplatnených štylistických prostriedkov.

Spomínaný Teodor Kuhn pokračuje v doktorandskom štúdiu, počas ktorého nakrútil dva krátke filmy, *16 sekúnd* a *Vox populi*. Prvý z nich je romantická impresionistická štúdia vzťahu dvoch mladých ľudí, druhý je explicitný angažovaný príspevok na tému nefungovania demokratických mechanizmov v slovenskej spoločnosti z perspektívy „poníženého a urazeného“ muža, ktorého životným cieľom sa stala verejná poprava členov parlamentu.

Vo filme *16 sekúnd* slovnú výpoveď nahradili atmosféricky nasnímané hipsterské bratislavské lokácie. Zmyslom pre konkrétnu vizuálnu výpoveď sa približuje k režisérovým predchádzajúcim dielam. V nich Kuhn prejavil autentický cit pre zobrazenie bratislavských subkultúr a problémov, ktorým neistí mladí ľudia čelia. *Vox populi* je skôr protipólom

vizuálnej nasýtenosti *16 sekúnd*, keďže v ňom dominujú vcelku tézovité výpovede o nedostatkoch mladej demokracie. Umelecké riešenie, ktoré vedie k zmasakovaniu predstaviteľov zákonodarnej moci, je ideovo celkom nebezpečné a vzbudzuje sympatie u extrémisticky naladených divákov, čo iste nebolo režisérovým úmyslom. Kuhnov vyvíjaný dlhometrážny film, ktorý vychádza z nevyjasnenej vraždy bratislavského študenta, sa môže napojiť na inteligentný žánrový európsky film a v domácom prostredí tak prispieť k portfóliu hraných filmov s prepracovanou scenáristickou a vizuálnou rovinou.

Čerstvý absolvent réžie Csaba Molnár vo svojich dielach vytvára svojbytný svet zaľudnený tragikomickými postavami. Zachytáva ich pri putovaní za tým, ako sa chcú stať dobrými ľuďmi, v prostredí, ktorému nerozumejú a ktoré nerozumie im. Vo filmoch zväčša pracuje s kvalitnými skúsenými hercami (A. Mokus, E. Bándor), ktorí rozohrávajú scény pohybujúce sa na pomedzí reality a fantázie, Takýto prístup kladie nároky na vytvorenie koherentne pôsobiaceho diela, čo sa Molnárovi s rozličnou mierou úspešnosti darí vo filmoch *Hotel Plaza*, *Živé žraloky* či *Dobry človek*. Z hľadiska prechodov z jedného sveta do druhého je dramaturgicky najmenej košatý film *Žena z minulosti*. Krátka etuda je funkčne nakrútená na mobilný telefón, ktorý zdôrazňuje trápnu intimitu stretnutia muža a ženy a vyznačuje sa kvalitným vedením hereckej akcie bez nadbytočných pitoreskných scén, ktoré v predchádzajúcich spomínaných dielach rozbíjajú temporytmus a zapríčiňujú nespojitost' filmového vyjadrovania. Film *Dobry človek* s minútážou na hranici medzi strednou a dlhou metrážou bol ako jeden z mála študentských filmov vôbec samostatne uvedený do obmedzenej distribúcie regulárnou distribučnou spoločnosťou. Pre tento typ filmov je uvedenie v jednosálových kinách kombinujúcich artové a komerčné snímky vítaná propagácia. Pri takejto dĺžke filmu intenzívnejšie ako pri Molnárových kratších filmoch vyvstala otázka, či je hromadenie absurdít v rovine príbehu i postáv, ktorého cieľom je len sama absurdnosť, vôbec zmysluplné a o aký rozmer je následne ochudobnená komplexná filmová výpoveď.

Nedávny absolvent Adam Felix sa vo svojej študentskej tvorbe pohyboval na žánrových pozíciách, s citom zachytával autentické situácie a pracoval s vierohodne pôsobiacimi lokáciami vo filme *Trogár* a v absolventskom filme *Checkpoint*. V ňom precízne zobrazil atmosféru slovenskej periferie, vytvoril plnokrvné a uveriteľne motivované postavy,

hľadám najvýstižnejšie zo študentských filmov v posledných rokoch. *Checkpoint* charakterizuje kvalitný prístup k mizanscéne filmu, komplexne prispievajúcej k minimalistickému príbehu o dievčati, ktoré putuje reklamovať pokazený vysávač. Nezávislé roadmovie je výborným príkladom filmového rozprávania v náznakoch, pútavej práce s nehercami a subtilného situačného humoru, ktorý nepotrebuje na komunikáciu s divákom explicitné dialógy a ani veľké detaily na sprostredkovanie emócií či charakterizáciu postáv.

Uplatnenie žánrových schém a východísk klasického rozprávania je typické aj pre tvorbu študenta hranej réžie Martina Kazimíra, ktorý vo filmoch *Martini Shot* a *Stella* pracuje s nadhľadom k spracováwanej téme, čo je pravdepodobne podmienené jeho generačnou skúsenosťou, akú jeho mladší kolegovia ešte nemajú. V *Martini Shot*, ktorý je jedným z mála vydarených študentských príspevkov na poli komediálneho žánru, vychádza z dôkladnej znalosti prostredia reklamnej branže, postavy posúva do karikatúr a rozohráva medzi nimi situačné strety s presnými pointami. Tento film, ocenený na poslednom ročníku festivalu Áčko, predstavuje tendenciu, ktorá je v hraných študentských filmoch v posledných dvoch-troch rokoch zreteľnejšia ako v predchádzajúcom období: vo filmoch, ktoré sú určené pre širšie publikum, teda nielen v tých, ktoré majú umelecké ambície a venujú sa vážnym témam, ako je holokaust (*B moll* od Zuzany Mariankovej) či šikana v školstve (*Zabudnite na Macbetha* od Borisa Gomolčáka). Tento posun kopíruje situáciu v profesionálnej hranej tvorbe a vytvára predpoklady aj na adekvátnejšie hodnotenie študentských prác, keď sa filmy so zábavnou a vypovedacou funkciou posudzujú rovnocenne a nekladú sa automaticky na vyšší stupeň tie, ktoré majú snahu sprostredkovať vážne poslanstvo o trýznivom stave spoločnosti.

Hoci hraná réžia zostáva doménou mužských študentov, diela režisérky Martiny Buchelovej patria medzi najkoherentnejšie a najzapamätateľnejšie súčasné študentské filmy, vďaka ich subtilnému vyzneniu, vizuálnym riešeniam, poctivej práci s významami na úrovni štýlu i rozprávania v povinných aj v autorsky realizovaných cvičeniach ako *Zelená vlna* či *Amore mia*. V *Zelenej vlne* vybalansovaním absurdity a poetického prístupu autorka originálne vyjadrila zložitú viacgeneračných rodinných vzťahov v suverénnom obrazovom stvárnení. V roku 2015 na MFF Karlovy Vary bol tento film vybraný do programu Future Frames: Ten

new filmmakers to follow, zameraného na prezentáciu nových talentov. V *Amore mia* tarantinovský rozmer predlohy vtipne včlenila do domácich reálií.

Roman Fábian, nedávny absolvent hranej réžie, vo svojom stredometrážnom hranom magisterskom filme *Ja som baník, kto je viac* pracoval s familiárnym prostredím svojho rodiska, kde vytvoril prostredníctvom nehercov vzťahovú romancu mladých ľudí na pozadí sociálnej drámy. Základná premisa príbehu akoby už od začiatku predurčovala recykláciu témy i postáv do dokumentárnej podoby s mierne navýšenou minutážou a ambíciou širokej distribúcie, na rozdiel od filmu *Dobrý človek*, ktorý je predsa len viac študentským než profesionálnym filmom. Fábianovo preklopenie témy z hraného modu do dokumentárneho výstižne poukazuje na trend v profesionálnej hranej tvorbe, kde sa stredný prúd artových/festivalových filmov pohybuje na rovnakých súradniciach, či už ide o prístup k filmovému štýlu, k angažovaniu nehercov a k myšlienkovej vybavenosti diel, ktoré zväčša nezachádzajú do extrémov a nenarúšajú daný status quo, na ktorý je slovenský i zahraničný festivalový divák zvyknutý. Fábian príznakovito štylizuje obrazy z hľadiska farebnosti i kompozície skôr ako propagačné zábery na slovenský vidiek než na kraj s vysokou nezamestnanosťou a odovzdanosťou osudu naprieč všetkými generáciami, čo je vo významovom rozpore s myšlienkovým cieľom pri portrétovaní postáv.

Z inštitucionálneho hľadiska preklenuje *Banický chlebiček* cestu k dlhometrážnym debutom bývalých študentov Ateliéru dokumentárnej réžie, ktorí diela vyvíjali počas štúdia – ku *Comebacku* od Mira Rema a k *Felvidéku* od Vladislavy Plančíkovej.

DOKUMENTÁRNY FILM

Banický chlebiček, *Comeback* a *Felvidék* boli podporené v podprograme 1.2 Audiovizuálneho fondu a zastrešené profesionálnymi producent-skými subjektmi, Positive Film, AH production a Mandala Pictures. Ich niekoľkoročný vývoj sa začal počas štúdia autorov na FTF. Na všetkých troch dielach sa ako koproducent podieľala RTVS, filmy boli odvysielané na druhom kanáli verejnoprávnej televízie, *Felvidék* bol vydaný aj

na DVD, čo je oproti situácii debutantov Generácie 90 zjednodušenie spôsobu verejného uvádzania debutových diel, ktoré je pozitívnym dôsledkom stabilizácie audiovizuálneho prostredia od roku 2010. Z esteticko-formálneho hľadiska nie sú tri debuty spojené príbuznými tvorivými východiskami, tak ako v prípade ich podobného finančno-produkčného zázemia, len čerpajú motívy z blízkeho/známeho prostredia tvorcov, ktoré je štruktúrne usporiadané do formy portrétu.

M. Remo a V. Plančíková sú najvýraznejšími postavami, ktoré za posledné roky vzišli z Ateliéru dokumentárnej tvorby, a tak ako pri študentoch hranej réžie aj oni sa prakticky od začiatku štúdia profilovali rozpoznateľne autorsky. Remo dôrazom na vizuálnu príťažlivosť a výber pútavých motívov, Plančíková citlivým prístupom k sociálnym témam. Prepojenie ich študentského a profesionálneho pôsobenia im uľahčila súčasná prístupnejšia cirkulácia dokumentárnych formátov. Popri práci na vlastných projektoch tak mohli kontinuálne realizovať televízne cykly *Slovenské kino*, *Colnica*, *Konzervy času*, *Fotografi* (Remo), *Fetiše socializmu*, *Súrodenci* (Plančíková). Z ideového hľadiska sa snažia demýtizovať všeobecne zaužívané názory slovenskej spoločnosti k začleneniu recidivujúcich väzňov do spoločnosti (Remo) a k historickým interpretáciám slovensko-maďarských vzťahov po 2. svetovej vojne (Plančíková).

V debutovom *Comebacku* ide viac ako o tradične vyrozprávaný príbeh dvoch delikventov s klimaxom skôr o epizodické vrstvenie motívov vo forme atrakcií, ktoré čerpajú z dokumentárno-hraných hybridov, čím film harmonicky osciluje medzi tradičnou časozbernou observáciou a inscenovanosťou s jednotným pútavým vizuálom. Film tak umožňuje divákovi vytvoriť si ambivalentný vzťah k protagonistom, ktorí by zo svojej primárnej roly väzňov a dlhým záznamom v registri trestov vyvolávali skôr negatívne reakcie pri snahe začleniť sa do bežného života.

Film *Felvidék* je brikolážou javov týkajúcich sa slovensko-maďarských odsunov obyvateľstva v 20. storočí, ktorá sa skladá z rozmanitých prvkov dokumentárneho a animovaného modu, zo súčasných i historických záberov, z pozorovania z odstupu, ako aj priameho zaangażovania režiséry. Archívne materiály z dobových týždenníkov zo štyridsiatych rokov tvoria rámec objektívnych dejín, o ktorých sa rozhodlo na základe nového povojnového usporiadania štátov v strednej Európe. Autorka ich kladie do kontrastu s prežívaním odsunov vo vlastnej rodine, pričom zachováva ambivalentné hodnotenie tohto historického procesu.

Využívanie techník animovaného filmu na rekonštrukciu minulých udalostí pixiláciou rodinných fotografií zdôrazňuje subjektívne prežívanie dejinných procesov, tak ako východisko rozprávania v ja-forme, ktoré je upriamené na autorkino dospievanie, hľadanie rozštiepenej identity i krajiny, do ktorej patrí – bez potreby vyjadriť sa v závere k povahe odsunov a zodpovednosti za tieto tragické udalosti.

V dokumentárnej produkcii súčasných a nedávnych študentov prevažujú individuálne a kolektívne portréty, čo súvisí jednak s povinnými zadaniami, ako aj s obľúbenosťou tohto žánru medzi dokumentaristami.

Tendencie k vlastnému rukopisu sa počas štúdia objavili u Kataríny Hlinčíkovej, ktorá sa v dielach *WeC verejná* a *Homo Video*, snažila uplatniť sociologickú perspektívu a východiská prostredníctvom opakovania konkrétnych atribútov v naratívnej a štylistickej rovine. Umiestňovanie záchodu naprieč rozdielnymi geografickými, sociálnymi mapami Slovenska metonymicky predstavuje isté vzory správania a napĺňanie určitých typových rolí. V *Homo video* sa identicky pomocou modelu zaznamenávania individuálnych zvyklostí pri sledovaní televíznych programov snaží charakterizovať rozdielne typy ľudí na základe vopred stanovených podmienok – ide teda o akési kvalitatívne analýzy vybraných vzoriek populácie. Keďže exaktnejší sociologický prístup v slovenskom dokumentárnom filme v súčasnosti absentuje, Hlinčíkovej prístup je o to vítanejším prvolezectvom.

Exaktnejší racionalizujúci prístup k historicko-sociologickému mapovaniu slovenskej spoločnosti a jej pochybení je charakteristický pre tvorbu Mira Jeloka, ktorý podobne ako Remo či Plančíková premostuje študentskú a profesionálnu filmovú tvorbu. V *Politickej objednávke* pracuje s politickou analýzou ponovembrového vývoja slovenskej spoločnosti a odhaľuje charakter mocenských mechanizmov v jednotlivých režimoch. Silne štylizované rozprávanie bohaté na metafory (balansujúce však na hranici zrozumiteľnosti), esejistická fokalizácia a striedanie rôznych modov snímania robia z jeho diel rozpoznateľné snímky pripomínajúce Vachkove všepostihujúce mozaiky. V poviedke omnibusového projektu *Slovensko 2.0* sa v porovnaní so zvyšnými režisérmi a režisérkami prejavila Jelokova vyspelá špecifická autorská interpretácia, ktorá

ho v domácom prostredí umiestňuje na solitérsku pozíciu v rámci študentského, ako aj profesionálneho autorského spektra.

V angažovanej línii sociálno-politického dokumentu sa najvýraznejšie presadili filmy Dominika Jursu, ktorý sa zaoberá aktuálnymi otázkami vyvolávajúcimi ambivalentné reakcie, pretože jasne polarizujú spoločnosť, čo režisérovi umožňuje výstižne charakterizovať jednotlivé pozície (*Kto potrebuje reklamu?*) a priamočiaro sa konfrontovať s negatívnymi prejavmi demokratického systému (*Zelená hliadka, Požiar rómskeho pôvodu, Robí prezident hanbu?, Toto nie je hra*).

Na opačnom žánrovom póle sa pohybujú portréty Márie Rumanovej *Bezmocná hĺstka* a *Proti srsti*, v ktorých takmer impresionisticky a s citom pre konkrétnosť situácie zaznamenáva pôžitkárske prežívanie hudobníkov v bakalárskom filme a odovzdaných obyvateľov periferie z Čiernej nad Tisou v magisterskom filme, ktorý je vyvíjaný do dlhometrážneho formátu.

Kým štúdium hranej réžie je doménou mužov, v dokumentárnej sfére je pomer pohlaví vyrovnaný, respektíve miernu prevahu majú ženy. No jasná „ženská“ línia, ako napríklad v oblasti animovaného filmu, nie je prítomná, „ženské filmy“ takpovediac nevznikajú. Ojedinelý príspevok predstavuje stredometrážna *Zuna* od Márie Martiniakovej, v ktorej režisérka priznane observuje ženy a ich pozície vzhľadom k rôznym možnostiam prirodzeného pôrodu, pričom sa nevyhýba explicitnému zobrazovaniu a vypovedaniu o intímnych momentoch.

ANIMOVANÝ FILM

Študentské animované filmy sú zmapované najpodrobnejšie, čo súvisí s viacerými dôvodmi. Ateliér animovanej tvorby fungoval prakticky od svojho vzniku ako najväčší slovenský producent krátkych animovaných filmov po roku 1990 a tiež ako inkubátor, popri menších štúdiách a spoločnostiach, ktoré zakladali predovšetkým absolventi ateliéru. Kontinuálnu podrobnú reflexiu domácej animovanej tvorby umožňovalo vydávanie odborného časopisu *Homo Felix*. Dizertačná práca Evy

Šoškovej zameraná na jednotlivé generácie absolventov ateliéru zase poskytla systematický prehľad esteticko-technologických trendov dvoch desaťročí.

Už tradičná ženská línia tvorby, zastúpená filmami Ivany Šebestovej *Sneh* či *Štyri*, si našla tematickú pokračovateľku v diele *Tiene* od Zuzany Žiakovej, v ktorom 3D animovaný priestor zrkadlí vnútorné prežívanie hrdinky bojujúcej s vlastnými démonmi a dospievaním. *Bublina* Márie Ol'hovej skúma partnerský vzťah využitím jednoduchých liniek a obmedzeného množstva farieb, čím dovoľuje upriamiť pozornosť na jednotlivé fázy dynamického vývoja žensko-mužských vzťahov. Marta Prokopová vo filmoch *Biely les* a *Mila Fog* preferuje podmanivý vizuál na úkor rozprávania a sprítomňuje v nich archetypálne konflikty prelínaním snovej a realistickej roviny. V predchádzajúcom diele *Rodina základ života* s ironickým a nekorektným komentárom sportrétovala vlastnú rodinu v minucióznej 2D kresbe.

Half bábkka belgickej študentky Jasmine Elsen, ktorá na FTF študovala v rámci programu Erasmus, je celkom sarkastickým pohľadom na ženskú rolu v súčasnom svete. V minimalistickom vizuáli dominuje línia ceruzky. V *Kovbojsku* sa Dávid Štumpf zameral na humorné žánrové pohrávanie sa s westernovými atribútmi, ktoré rovnako minimalisticky stvárnil v bieločiernej podobe.

Návrat k tradičnej bábkovej technike predstavuje film *Rosso Papavero*, v ktorom Martin Smatana formou atrakcií predviedol možnosti animácie cirkusových výstupov. Vplyv českej bábkovej školy je možné badať i v jeho pripravovanom filme *Šarkan*. V absolventskom filme *Braček Jelenček* od Zuzany Žiakovej sú prítomné rovnaké inšpiračné vplyvy českej školy. Autorka interpretovala motívy tradičnej slovenskej rozprávky s využitím hudobných motívov s výrazným naratívnyim potenciálom. Kamila Kučíková nuansy ľudského správania a presne odpozorované zákonitosti mikrosвета vyjadrila v takmer skečovom diele *V rade*, ktoré bolo distribuované ako predfilm dokumentu 38.

Reakciou na dehumanizáciu spoločnosti bol film *Aion* od Petry Heleninovej. Kombinácia 2D animácie a rotoskopingu v ocelových odtieňoch podporuje nosný motív diela o odcudzenosti *attention-span* generácie.

NA ZÁVER

Súčasný slovenský študentský film sa pohybuje medzi niekoľkými pólmi, na ktoré bolo v predchádzajúcom texte stručne poukázané. Z inštitucionálno-ekonomického hľadiska určujú študentskej tvorbe mantinely rozpočtové prostriedky filmových škôl, postavené predovšetkým na normatívoch z Ministerstva školstva. Ako doplnkový zdroj sa k nim pridávajú finančné prostriedky z Audiovizuálneho fondu. Proklamovaný nedostatok financií, ktorý je v diskurze FTF VŠMU prítomný od jej založenia, je v podstate apriórnu vlastnosťou domáceho audiovizuálneho prostredia. Spolu s neexistenciou užšej spolupráce FTF s RTVS a bez dlhodobých vyhládok na zmenu tak spôsobujú nutnú aktivizáciu individuálnych činností.

Asociovanie študentského filmu s FTF VŠMU vychádza z poznania realizačných podmienok vzniku diel, ktoré boli priblížené podľa ich druhej rozmanitosti. Kým hraný film býval často iracionálne podceňovaný, aktuálny stav a tvorba čerstvých absolventov vytvára pozitívne očakávania vzhľadom na ich vstup do profesionálnej sféry. V dokumentárnej oblasti absolventské debuty potvrdili kontinuitu kvalitných výstupov M. Rema a V. Plančíkovej, kým podobne výrazný tvorca s ambíciami na dlhometrážny hraný film zatiaľ o sebe nedal vedieť. V animovanom študentskom filme vznikajú krátke diela, ktorých najlepší tvorcovia plynule prechádzajú pod produkčné zastrešenie producentov spoločností a vyvíjajú svoje diela na profesionálnejšej úrovni, ako by im to umožnili skromné školské podmienky. Študentský film na Slovensku je živý organizmus, ktorý môže čerpať nielen z domácej tradície, ale aj zo zahraničných impulzov a kontaktov, ktoré sú nevyhnutné pre zvyšovanie jeho kvalitatívnej úrovne.



ZLOMY A TRANSFORMÁCIE V SLOVENSKEJ KINODISTRIBÚCII

Eva Križková

Rok 2012 si bez väčších ťažkostí môžeme stanoviť ako pomyslený medzník v dejinách slovenskej kinodistribúcie z viacerých dôvodov. V prvom rade pre efekt, ktorý na súčasnú situáciu v kinodistribúcii malo na jednej strane založenie a stabilizácia podpory prostredníctvom Audiovizuálneho fondu a na druhej strane masívna vlna digitalizácie kín a zániku tradičného modelu distribúcie filmov na 35 milimetrových filmových kópiách. Na nasledujúcich stranách sa pokúsím túto zložitú a premenlivú situáciu zhrnúť do prehľadného súhrnu základných aspektov formujúcich mapovanú oblasť, pričom začnem zoznamom existujúcich distribučných spoločností s dôrazom na vytýčenie ich pozície na trhu, respektíve v poli slovenskej audiovizie. Delenie spoločností

na tie, ktoré zastupujú na Slovensku hollywoodske štúdiá, a na nezávislé distribučné spoločnosti budem používať pracovne ako dva póly, medzi ktorými sa toto pole formuje. Dotknem sa dopadu technologických transformácií na jednotlivé aspekty a zložky kinodistribúcie naprieč týmto poľom a dopracujem sa ku konštatovaniu, ktoré tieto polia často skôr zblížujú, než by ich dôsledne segregovali.

PREHĽAD DISTRIBUČNÝCH SPOLOČNOSTÍ – VEĽKÉ HOLLYWOODSKE SPOLOČNOSTI (MAJORS) KONTRA NEZÁVISLÍ

Predtým, ako predstavím jednotlivé distribučné spoločnosti v ich súčasnej podobe a aktivite, musím aspoň v stručnosti priblížiť prehistóriu ich existencie. Históriu kinodistribúcie na našom území do roku 1989 podrobne popisuje a do medzinárodných a historických súvislostí zasadzuje publikácia Evy Vžentekovej (v období vydania Dzurikovej) s názvom *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*.¹ Tam, kde končí výskum Evy Vžentekovej, nasleduje zásadný zlom, a tým je najskôr odštatnenie kinematografie, a teda aj distribúcie – prerozdelenie pôvodne centralizovanej štátnej požičovne filmov a následne rozdelenie Česko-Slovenska v roku 1993, ktoré spôsobilo ďalšie preskupovanie v skúmanej oblasti.²

Ešte na začiatku roku 1991 existovala v Čechách len jedna distribučná organizácia, ktorú vlastnil štát, hoci jej názov sa už zmenil z ÚPF (Ústrední půjčovna filmů) na Lucernafilm. Spoločnosť bola určená do kupónovej privatizácie a reštrukturalizáciou sa rozdelila na tri skupiny – Alfa, Beta a Gama. Kým skupina Beta začala po rokovaní s hollywoodskymi štúdiami v júni 1991 distribúciu filmov spoločnosti Fox Intl a Alfa filmov UIP (Paramount, Universal a MGM/UA), skupine Gama zostali na starosti nezávislé, európske a domáce filmy. Ako si neskôr bu-

¹ Eva Dzuriková, *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Bratislava: FOTOFO, 1996.

² Situáciu (predovšetkým z pohľadu komerčného distribútora) mapuje diplomová práca distribútorky Barbory Drobnej. Barbora Drobná, *Filmová distribučná spoločnosť a jej úloha v audiovizuálnom prostredí*. Bratislava: Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2009.

deme môcť všimnúť, podobné distribučné skupiny fungujú v našom prostredí dodnes.

Na Slovensku naďalej fungovala slovenská divízia bývalej ÚPF pod názvom SPF (Slovenská požičovňa filmov). Interama vznikla 18. apríla 1991 v Bratislave ako spoločný podnik americkej spoločnosti International Filmexchange³ (IFEX) a Slovenskej požičovne filmov. Predsedom predstavenstva sa stal riaditeľ SPF Peter Kot, generálnym riaditeľom Ivan Sollár, distribučným námestníkom Anton Drobný. Interama ukončila svoju činnosť 7. 10. 1993, dovtedy uviedla v kinách 64 filmov, medzi ktorými boli tituly amerických spoločností Warner Bros. a Columbia. Spomedzi všetkých spomeniem aspoň film *Osobný strážca*, ktorý je s návštevnosťou 276 995 divákov dodnes desiatym najnavštevovanejším titulom v ére samostatnej Slovenskej republiky.

Pre slovenskú distribúciu mala Interama historický význam. Až donedávna (do vzniku Barracuda Movie) distribuovali filmy hollywoodskych štúdií na Slovensku len spoločnosti vedené ľuďmi, ktorí pôvodne pôsobili v Interame. Peter Kot prešiel do Guildu (Columbia Pictures, TriStar, Carolco, Warner Bros., Buena Vista) a neskôr do vedenia spoločnosti ITAFILM (ITA Agentúra s.r.o), ktorá na Slovensku uvádza filmy Sony. Ivan Sollár založil s Lucernafilmom spoločnosť Tatrafilm, ktorá až do vzniku Barracuda Movie uvádzala filmy spoločností Universal, Paramount a Fox. Následne prostredníctvom spoločnosti Solarfilm sprivatizoval majetok SPF, ktorá bola po privatizácii majetku zrušená ako štátna organizácia. V súčasnosti Tatrafilm prevádzkuje sieť miniplexov Ster Century Cinemas a distribúciu filmov od spoločnosti prevzal Bontonfilm a neskôr veľkú časť tiež Barracuda films. Ďalej sú to tiež Anton Drobný, ktorého spoločnosť Continental film (predtým Gemini film) uvádza filmy spoločnosti Warner Bros., a Dušan Hájek, ktorého Saturn Entertainment je v distribučnej sieti Buena Vista.

Ďalšou významnou spoločnosťou bol Intersonic Ivana Lacha, ktorý trh ovládol najmä v oblasti videodistribúcie, ale rovnako uvádza aj filmy do kín. Najvýznamnejším nezávislým distribútorom zameraným na európsku a domácu slovenskú kinematografiu je Asociácia slovenských filmových klubov (ASFK), ktorá vznikla v roku 1993 po zrušení ČSFFK⁴ v dôsledku rozdelenia federatívnej republiky.

³ IFEX bola organizácia, ktorá sprostredkovávala obchod medzi nezávislými americkými spoločnosťami a krajinami bývalého východného bloku.

⁴ Československá federácia filmových klubov.

V roku 2001 pribudla nezávislá distribučná spoločnosť SPI International s pôsobnosťou v strednej Európe, ktorej generálnym riaditeľom bol Ivan Hronec. V roku 2009 vytvára Ivan Hronec najskôr divíziu SPI, ktorá sa v roku 2010 odčlenila a vytvorila samostatnú spoločnosť Film Europe Media Company.⁵

V roku 2003 vstupuje na pole alternatívnej distribúcie aj organizátor prehliadky Bažant Kinematograf – produkčná spoločnosť PubRes s.r.o. Oficiálne, na základe záznamu v Obchodnom registri SR, má distribúciu v popise činnosti od roku 2007.

V roku 2011 vstupuje do slovenského distribučného prostredia medzinárodná spoločnosť Forum Film Slovakia ako dcérska spoločnosť Cinema City International.

V roku 2012 začína realizovať svoju komornú nezávislú činnosť novozriadená distribučná spoločnosť Filmtopia s. r. o. Napokon v roku 2013 pribudla ku komerčným spoločnostiam zastupujúcim hollywoodske štúdiá na Slovensku konkurencia v podobe distribučnej spoločnosti Barracuda Movie s.r.o.

V súčasnosti teda na Slovensku pôsobí 13 distribučných spoločností s nasledujúcimi stručnými charakteristikami a pozíciou na poli distribúcie filmov do slovenských kín:⁶

⁵ V tomto roku sa prvý raz realizovali audiovizuálne projekty podporené Audiovizuálnym fondom.

⁶ Ak nie je uvedené inak, všetky údaje o návštevnosti a štatistické údaje pochádzajú zo Správ o stave slovenskej audiovizie 2012, 2013 a 2014: <http://www.aic.sk/files/2013AIC/SPRAVA-O-STAVE-SVK-AV-2012-KOMPLET-24.06.2013-FINAL-TO-PRINT.pdf>
http://www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/79/SPR_VA_O_S_SVK_AV_13_FINAL_27.5.2014.pdf
http://www.euractiv.sk/fileadmin/images/SPRAVA_2014_ALL_09_05_2015_FINAL.pdf.

Distribučné spoločnosti zastupujúce americké štúdiá⁷

Názov	Rok	Zastupuje štúdiá	Najúspešnejší titul	Najúspešnejší rok	ÚFD
Bontonfilm	2012	Sony Pictures, Paramount Pictures DVD a Blu-ray distribúcia (aj slov. a čes. filmy)	<i>Doba ľadová 4: Zem v pohybe</i> (244 567 od 1. 1. 2012 do 31. 12. 2012)	2012 (najúspešnejšia spoločnosť roka)	áno
Continental film	1997	Warner Bros., nezávislé filmy sieť multikín Cinemax (od 2006)	<i>The Hobit: Bitka piatich armád</i> (154 380 od 1. 1. do 31. 12. 2014)	2013 (najúspešnejšia spoločnosť roka)	áno
Saturn Entertainment	1994	Disney, Pixar (člen distribučnej siete Buena Vista)	<i>Baboviesky</i> (109 143 od 1. 1. do 31. 12. 2013)	2013	áno
Ita film	1997	SONY	<i>Šmolkovia 2 3D</i> (140 822 od 1. 1. do 31. 12. 2013)	2013	áno
Forum Film Slovakia	2011	MGM a Lions Gate	<i>Skyfall</i> (154 675 od 1. 1. 2012 do 31. 12. 2012)	2012	áno
Barracuda Movie	2013	20th Century Fox International, Dream Works Animation, Paramount, Universal	<i>Ako si vycvičiť draka</i> (171 335 od 1. 1. do 31. 12. 2014)	2014 (najúspešnejšia spoločnosť roka)	áno

Český Bontonfilm v auguste 2012 prevzal distribučné aktivity Tatrafilmu a s 48 premiérami, 79 premietanými filmami, 37,77 % podielom na návštevnosti v kinách a 38,74 % podielom na hrubých tržbách v slo-

⁷ Ako rok vzniku uvádzam rok, od ktorého spoločnosť funguje vo svojej súčasnej podobe na Slovensku a so súčasným vedením. Ako úspešné filmy uvádzam tie, ktoré sa dostali medzi prvé štyri priečky niektorého roka. Najúspešnejšou spoločnosťou sa však stáva taká, ktorá má najviac predaných titulov na všetky svoje filmy v jednom roku, a nie na jeden konkrétny. Pri spoločnostiach, ktoré sa v sledovanom období ani raz nestali najúspešnejšou spoločnosťou roka, uvádzam ako najúspešnejší taký rok, keď sa ich titul dostal na jednu z prvých štyroch priečok. (ÚFD = Únia filmových distribútorov Slovenskej republiky).

venských kinách sa rovno stihol stať najúspešnejšou distribučnou spoločnosťou roka.

Continental film je rodinná distribučná spoločnosť založená v roku 1997 (po zániku spoločnosti Gemini film) Antonom Drobným. Okrem toho, že na slovenskom trhu distribuuje filmy štúdia Warner Bros. a nezávislé snímky svetovej a európskej produkcie, dlhodobo spolupracuje tiež s viacerými slovenskými a českými produkčnými spoločnosťami. Roky sa venuje aj prevádzke kín. Spočiatku to boli jednosálové kiná, neskôr viacsálové – multikiná. Tento vývoj v roku 2006 znamenal založenie značky CINEMAX. Sieť kín CINEMAX so svojimi 12 kinami je v súčasnosti najväčšou sieťou multikín na Slovensku.

Continental sa stal najúspešnejšou distribučnou spoločnosťou v roku 2013, keď mal 25,19% podiel na počte divákov a 26,39% podiel na hrubých tržbách a dva tituly – *Hobit: Smaugova pustatina* (The Hobbit: The Desolation of Smaug, US/NZ, 2013, r. Peter Jackson) a *Vo štvorici po opici 3* (The Hangover Part III, US, 2013, r. Todd Phillips) – medzi trojicou najnavštevovanejších filmov roka.

Saturn na Slovensku zastupuje produkciu štúdií Disney a Pixar, je členom distribučnej siete Buena Vista. Keďže prevažnú väčšinu filmov distribuovaných spoločnosťou Saturn tvoria detské filmy, je to spoločnosť s najväčším počtom filmov so slovenským dabingom. **Ita agentúra** distribuuje najmä filmy štúdia SONY. Posledným väčším filmom spoločnosti bolo pokračovanie úspešného *Jamesa Bonda – Quantum of Solace*. Do ich ponuky však patria aj filmy *Da Vinciho kód* a *Anjeli a démoni, Líbáš jako bůh* a v roku 2014 divácky najúspešnejší slovenský dokument *38*, ktorý sa umiestnil na treťom mieste v celkovom rebríčku návštevnosti za daný rok. S filmom *Šmolkovia 2 3D* sa Itafilm umiestnil na prvom mieste celkového rebríčka 2014.

Spoločnosť Forum Film Slovakia vznikla v roku 2011 ako dcérska spoločnosť Cinema City International. Začlenila sa do medzinárodnej skupiny Forum Film, ktorá okrem Slovenska a Česka pôsobí aj v Poľsku, Maďarsku, Bulharsku, Rumunsku a Izraeli. Okrem veľkých štúdiových produkcií Lions Gate a MGM prináša do slovenskej distribúcie aj filmy pre náročného diváka od nezávislých spoločností. V blízkej budúcnosti plánuje uviesť do distribúcie aj diela českých a slovenských tvorcov: hororovú retro komédiu *Wilsonov* režiséra Tomáša Mašína a prvú filmovú adaptáciu Dominika Dána *Červený kapitán*.

Barracuda Movie, zatiaľ najnovšia distribučná spoločnosť, pribudla v roku 2013. V roku 2014 sa už stala najúspešnejšou distribučnou spo-

ločnosťou s 28,78% podielom na počte divákov v kinách a 30,18% podielom na hrubých tržbách, dva z jej titulov – *Ako si vycvičiť draka 2* (How to Train Your Dragon 2, US, 2014, r. Dean DeBlois) a *Rio 2* (US, 2014, r. Carlos Saldanha) – boli medzi štvoricou najnavštevovanejších filmov roku.⁸ V roku 2014 však spoločnosť prekvapivo premiérovala aj slovenský dokumentárny film *vlna vs. breh*.

Nezávislé distribučné spoločnosti

Názov	Rok založenia	Zameranie	ÚFD
Film Europe Media Company	2009	výhradne európsky film	áno
ASFK	1993	klubové filmy	áno
Magic Box Slovakia	2002	náročnejšia komercia	áno
Intersonic		predovšetkým DVD distribúcia	nie
Garfield film	2008	predovšetkým české a slovenské filmy z produkcie Rudolfa Biermanna	áno
PubRes	2008	slovenské a české filmy a koprodukcie	nie
Filmtopia	2012	artové filmy, experimentálne filmy, filmy z Latinskej Ameriky	nie

Meno ani jednej z nezávislých distribučných spoločností nevidáme na popredných priečkach rebríčkov návštevnosti a tržieb. Ich aktivity sú zamerané alternatívnymi smermi (rôzne prehliadky, špeciálne podujatia, edukačné programy, z finančného hľadiska podporné grantové schémy).

Film Europe Media Company založil v roku 2009 Ivan Hronec s kanceláriami v Prahe, Bratislave a Londýne. Spoločnosť distribuuje európsky film a vysiela národné tematické televízne kanály: Kino CS, Doku CS a Muzika CS. V roku 2011 spustila spoločnosť Film Europe Channel – prvú platenú televíziu, ktorá programuje výlučne európsky film zo všetkých 50 krajín kontinentu. Kinodistribúciu sa Film Europe Media Company oficiálne venuje od roku 2009, najskôr ako divízia SPI International, neskôr od roku 2010 ako samostatná spoločnosť. Film Europe Pictures SK je súčasťou mediálnej spoločnosti Film Europe Media Company, ktorá zabezpečuje kinodistribúciu na Slovensku.

⁸ Barracuda Movie tak odsunula Continental film na druhé miesto.

Spoločnosť sa síce neocitá nikdy na vrchných priečkach rebríčkov návštevnosti alebo tržby, jej riaditeľ však zbiera rôzne medzinárodné ocenenia, čo svedčí o jeho marketingových schopnostiach. Film Europe Media Company si stavia imidž na exkluzivite v predvádzaní európskej kinematografie a odvahe experimentovať v oblasti marketingu. Pravidelne organizuje národné alebo tematické prehliadky filmov, pre kinodistribúciu ktorých má mediálna spoločnosť zakúpenú licenciu (prehliadka francúzskeho filmu *Crème de la crème*, prehliadka talianskeho filmu *Cine vitaj*, prehliadka škandinávskej kinematografie *Scandi*, prehliadka titulov v distribúcii Film Europe s premiérami na festivaloch v Berlíne, v Benátkach a v Cannes – Be2Can).

Film Europe disponuje vlastným kinom, zdigitalizovaným technológiou E-Cinema, v centre Bratislavy v priestoroch Pisztoryho paláca. V priebehu digitalizácie slovenských kín sa spoločnosť realizovala v rámci osvetového projektu *Quo Vadis Cinema*.⁹

ASFK (Asociácia slovenských filmových klubov) spolupracuje na Slovensku so sieťou filmových klubov, kde funguje systém klubových preukazov a zliav. Organizuje rôzne prehliadky, napr. Projekt 100 či slovenskú časť MFF Febiofest. Je na prvom mieste v uvádzaní titulov zo slovenskej produkcie do slovenských kín. V období od začiatku roku 2012 do konca roku 2014 distribuovala ASFK v slovenských kinách dohromady 14 slovenských dlhometrážnych filmov.

ASFK pravidelne dvakrát do roka organizuje programovacie semináre dramaturgov a zástupcov filmových klubov, ktoré sa konajú v júni v Krpáčove a v novembri v Martine za účasti domácich i zahraničných hostí (lektorov, filmológov a filmových tvorcov). Od roku 2014 organizuje projekt zameraný na vzdelávanie kinárov *Nové kino*.¹⁰

ASFK úzko spolupracuje so Slovenským filmovým ústavom, čo vyplýva aj zo samotného faktu, že ASFK založil v roku 1993 Peter Dubecký, ktorý je od roku 1999 aj riaditeľom SFÚ. Na ASFK prešli niektoré činnosti SFÚ, ako je napríklad organizácia programovacích seminárov či distribúcia archívnych titulov.

Spoločnosť Magic Box Slovakia sa zo začiatku venovala video a DVD distribúcii, od septembra 2004, keď sa uskutočnila premiéra filmu *Kill Bill 2*, sa zaoberá aj kinodistribúciou. Spolu s českými spoločnosťami Bioscop a Magic Box Slovakia je dcérskou spoločnosťou skupiny AQS. Česká spoločnosť Bioscop je pre Magic Box Slovakia zároveň základ-

⁹ Viac v podkapitole Tradičné kiná a multi (mini)-plexy.

¹⁰ <http://www.asfk.sk/documents/tlacove-spravy/ts-nove-kino.pdf>

ným, ale nie výhradným zdrojom distribučných titulov pre kiná. V sledovanom období uviedla do kín napr. filmy *Colette*, *Veľké nádeje*, *Sin City* alebo *Hrana – 4 filmy o Marekovi Brezovskom*).

Intersonic má pobočky aj v Čechách a v Maďarsku. Venuje sa viac videodistribúcií, ale má aj niekoľko kinotitulov.

Garfield film, nezávislá spoločnosť založená Denisou Biermannovou, sa venuje predovšetkým distribúcií českých a slovenských filmov, a to najmä z produkcie Rudolfa Biermanna. V roku 2014 sa však spoločnosť dostala na piate miesto v rebríčku návštevnosti s filmom *Dědictví aneb kurvaseneříká*.

Spoločnosť Filmtopia založilo v roku 2012 päť subjektov pôsobiacich vo filmovom priestore na Slovensku, ktoré majú záujem zabezpečiť dôstojný priestor pre prezentáciu nekomerčnej kinematografie: Filmotras s.r.o., MPhilms s.r.o., Občianske združenie EEE, Peter Kerekes s.r.o. a Punkchart films s.r.o.

Zámerom Filmtopie je príprava distribučných projektov na mieru, vytváranie správnej kombinácie základných distribučných ciest, akými sú kamenné kiná, filmové kluby, multiplexy, internet, festivaly a televízia, ale hľadá aj jedinečné možnosti prezentácie pre konkrétny film (filmové školy, *site-specific* premietania, nefilmové podujatia a priestory). Viac než o obchodný model ide o výskumný projekt. Filmtopia začínela distribúciou slovenských dokumentárnych filmov z produkčných dielní svojich spoluzakladateľov, postupne pribrala do svojho portfólia filmy čerstvých absolventov dokumentárneho filmu (*Banický chlebiček*, *Felvidék – Horná zem*) a v roku 2014 začala experimentovať s juhoamerickou kinematografiou (*Pelo Malo – Nanič vlasy*). Špeciálny projekt mobilného kina, ktoré cestovalo po obciach v oblasti, kde sa príbeh filmu odohráva, zabezpečil malému filmovému debutu *Felvidék* piate miesto v rebríčku najnavštevovanejších slovenských filmov minulého roka (4 554 platiacich divákov¹¹).

Produkčná a distribučná spoločnosť **PubRes s.r.o.** realizuje od roku 2003 projekt na pomedzí distribúcie a festivalu s názvom Letný Bažant Kinematograf. V roku 2008 spoločnosť vstúpila do oblasti filmovej distribúcie a venuje sa slovenským a českým filmom. V sledovanom období 2012 – 2014 uviedla v kinách tituly *Alois Nebel*, *Můj pes Killer* a *Díra u Hanušovic*.

¹¹ Zdroj: Filmtopia.

Rozdelenie distribučných spoločností na zástupcov amerických štúdií a nezávislých distribútorov je väčšmi operatívno-pracovné než exaktné. Už na základe vyššie uvedeného je jasne vidieť, že mnohí zástupcovia amerických štúdií rozvíjajú svoje aktivity aj na pôde európskej, českej či našej slovenskej kinematografie, a naopak, status nezávislého distribútora nevylučuje použitie niektorých marketingových nástrojov typických skôr pre distribúciu hollywoodskych filmov. Vymedzenie týchto dvoch kategórií však umožňuje jednak stanoviť hranice konkurencie, ktorá prebieha viac v ich vnútri ako naprieč nimi, a tiež sledovať niektoré strategické postupy a tendencie, ktoré sa vyvíjajú v každej z kategórií trochu ináč. Aj tu však platí, že pravidlá potvrdzujú výnimky. Okrem oficiálnej polarizácie distribúcie na veľké hollywoodske spoločnosti a nezávislé distribučné spoločnosti sa v roku 2014 presadzuje fenomén tzv. „samodistribúcie“, keď tvorcovia potom, čo sa nedohodnú so žiadnym z oficiálnych distribútorov, oslovujú vybrané kiná sami. Takýmto spôsobom sa slovenským divákom v roku 2014 predstavili filmy *Socialistický Zombi Mord* (1383 divákov), *Prvý slovenský horor* (991 divákov), *Lyrik* (357 divákov) a *danubeStory* (neznámy počet divákov). Základným dôvodom tohto fenoménu je relatívna nadprodukcia filmov vzhľadom na kapacity distribúcie. Mnohé z filmov nespĺňajú kvalitatívne kritériá, ktoré si distribučné spoločnosti prirodzene kladú, a oficiálni distribútori nevidia radi na programe kín tituly, ktoré tam sami nevybrali a zaplňajú miesto, s ktorým ráтали pre svoje tituly. Tvorcovia filmov však majú nárok a ukázalo sa, že občas aj schopnosť nájsť alebo aj nenájsť si cestu k divákovi sami. Niektorí z nich môžu časom prejsť do oficiálnejšieho režimu, ako to vidíme na príklade pôvodne iba produkčnej spoločnosti PubRes.

Stúpajúca samodistribúcia filmov producentmi do kín je tiež zaujímavým podnetom pre Audiovizuálny fond, a to predovšetkým v oblasti podpory VOD distribúcie, keďže väčšine zo spomínaných titulov by priestor na internete pristal dokonca viac.

ÚNIA FILMOVÝCH DISTRIBÚTOROV

Únia filmových distribútorov Slovenskej republiky je záujmovým združením právnických osôb podnikajúcich v oblasti filmovej distribúcie v kinách, ktoré bolo založené v roku 1992.

Predmetom činnosti ÚFD SR je ochrana a výkon spoločných záujmov členov v oblasti distribúcie filmov, zastupovanie členov ÚFD SR pri rokovaniach so štátnymi orgánmi a inštitúciami a združeniami pôsobiacimi v oblasti audiovizuálnej kultúry, kontrolná činnosť v kinách, zber, spracovanie, evidencia a poskytovanie informácií o filmovej distribúcii a ďalšia činnosť v oblasti kultúry na zabezpečenie potrieb ÚFD SR (s výnimkou distribúcie filmov).

Členom ÚFD SR sa môže stať len slovenská právnická osoba, ktorej predmetom činnosti je filmová distribúcia v kinách, v dobe podania žiadosti distribuuje aspoň jeden film v kinách alebo jeho uvedenie pripravuje a súhlasí so Stanovami Únie filmových distribútorov SR. ÚFD SR má v súčasnosti desať členov: Barracuda Movie, s.r.o., Continental film, s.r.o., Bontonfilm a.s., Forum Film Slovakia, s.r.o., ITA Agentúra, s.r.o., Saturn Entertainment, s.r.o., Magic Box Slovakia, s.r.o., Film Europe, s.r.o., Asociácia slovenských filmových klubov, garfield film, s.r.o.¹²

Podmienkou členstva v ÚFD je tiež platenie ročného členského. ÚFD poskytuje svojim členom virtuálny systém Disfilm, ktorý im umožňuje kontakt s kinami a uľahčuje programovanie distribučných titulov do kín, ako aj účtovníctvo vyplývajúce zo spolupráce medzi distribútorom a kinami. Okrem toho ÚFD zbiera štatistické údaje o výsledkoch distribúcie svojich členov a pravidelne zostavuje víkendové rebríčky, štvrťročne zverejňuje na svojej webovej stránke poradie piatich najúspešnejších filmov. Zverejňuje tiež tlačové správy o mimoriadnych tržbách a rekordných tzv. otváracích víkendoch a nahlasuje distribučné výsledky Ministerstvu kultúry (Sekcia médií, audiovizie a autorského práva), kde sa stávajú jediným relevantným ukazovateľom pre mnohé zahraničné inštitúcie, akými sú napríklad Eurimages či Unifrance.

Rada ÚFD SR má troch členov, pričom každý je z vedenia inej významnej distribučnej spoločnosti zastupujúcej americké štúdiá na Slovensku: Peter Kot (Itafilm), Michal Drobný (Continental film), a Tomáš Janísek (Barracuda Movie).

¹² Vyššie uvedené informácie o ÚFD SR sú získané z webovej stránky www.ufd.sk.

V ÚDF SR sú združené všetky distribučné spoločnosti na Slovensku s výnimkou spoločností PubRes, Filmtopia a Intersonic.¹³ Pre tieto neštandardné distribučné projekty pôsobiace predovšetkým mimo priestoru multiplexov neposkytuje ÚDF za povinný poplatok žiadne systematické výhody. Ľubica Orechovská vysvetľuje dôvody, prečo PubRes nie je členom ÚFD: „Nie sme štandardný veľký distributér – menšie filmy sa nasadzujú mimo multiplexov, a tie väčšie robíme v spolupráci s členom ÚFD, ktorý titul vo veľkom programuje, má na to softvér a systém. My sa môžeme sústrediť na ostatné veci okolo PR, marketingu a pod.“¹⁴ Členstvo v ÚFD je tiež dôležité pre spoločnosti, ktoré čerpajú granty z medzinárodných inštitúcií, keďže niektoré z nich vyžadujú štatistické údaje overené centrálnou inštitúciou. Filmtopia, Intersonic ani PubRes sa doteraz na tento typ financovania v oblasti distribúcie neorientovali.

TRADIČNÉ KINÁ A MULTI (MINI)-PLEXY

Zatiaľ čo ešte v roku 1989, tesne po páde socializmu, bolo na Slovensku 711 kín, v roku 2012 tu už bolo len 146 kín s 217 plátnami a v roku 2013 klesol počet kín na historické minimum, 115 kín so 188 plátnami. Táto situácia sa opäť začala zlepšovať v roku 2014: 123 kín so 197 plátnami, a to aj vďaka aktivitám, ktorými sa budem v tejto podkapitole zaoberať. Napriek tomu, že úbytok kín je vzhľadom na politický a spoločenský vývoj prirodzený, do procesu zanikania kín dramaticky vstúpil aj faktor technologického pokroku, s ktorým miestne samosprávy ako prevádzkovatelia kín nedokázali držať krok – kiná boli donútené digitalizovať svoje technické vybavenie aj napriek tomu, že nemali prístup k financiám, ktoré by im to umožnili. Z hľadiska distribúcie je dôležitý aj fakt, že išlo v prvom rade o problém tradičných jednosálových kín, ktoré sú primárnym distribučným okruhom pre európsku a domácu kinematografu, teda pre filmy určené náročnejšiemu divákovi. Pri troche zjednodušenia možno povedať, že išlo o problém týkajúci sa predovšetkým

¹³ Viac o histórii vzniku ÚFD a jej vzťahu k Združeniu prevádzkovateľov kín napr. v texte Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. In: *Iluminace* 2007, č. 1 (65), s. 67.

¹⁴ Citované z mailovej korešpondencie z 10. 11. 2015.

druhej polovice zoznamu slovenských distribučných spoločností, ako sme si ich vyššie zoradili.¹⁵

Táto situácia prinútila zúčastnených, aby začali podnikat' systematické kroky pre jej zvrátenie. V prvej polovici roku 2012 sa odohralo niekoľko diskusií a stretnutí zameraných na tému digitalizácie kín, ktoré mali bezpochyby vplyv na zvýšenie aktivity Audiovizuálneho fondu v danej oblasti. Spomeniem aspoň dve z nich: projekt distribučnej spoločnosti Film Europe s názvom Quo Vadis Cinema a diskusiú s názvom Piatok trinásteho, ktorá sa odohrala 13. 4. v priestoroch KC Dunaj v spoločnej organizácii časopisu Kinečko a Medzinárodného festivalu frankofónneho filmu Bratislava.

Diskutujúcimi na akcii Piatok trinásteho boli: Martin Šmatlák (AVF), Ivan Hronec (Film Europe), Silvia Dubecká (Asociácia slovenských filmových klubov), Přemysl Martínek (Artcam), Adriana Kráľovičová (Magic Box Slovakia) a Vladimír Štric (MEDIA Desk Slovensko). Prvý raz tu bola formulovaná nevyhnutnosť zvýšenia aktivity Audiovizuálneho fondu vo veci digitalizácie jednosálových kín.

V rámci projektu Quo Vadis Cinema sa uskutočnilo prvé celoslovenské stretnutie kinárov a profesionálov z oblasti distribúcie, legislatívy a médií 6. 3. 2012 v Tomášove. Následne začala na jeseň 2012 spoločnosť Film Europe Media Company v spolupráci s Audiovizuálnym fondom realizovať tzv. pasportizáciu kín – teda prieskum stavu a technickej vybavenosti vo vybraných 136 jednosálových kinách, vrátane letných, ktoré v tom čase premietali. Na základe tohto prieskumu a ďalších súbežných aktivít vláda SR schválila Stratégiu digitalizácie kín v Slovenskej republike a spolu s východiskami aj konkrétne postupy, nástroje a opatrenia, podľa ktorých by digitalizácia kín na Slovensku mala prebiehať v rokoch 2013 a 2014. Finančná podpora digitalizácie sa podľa nej mala na celoštátnej úrovni naďalej uskutočňovať prostredníctvom Audiovizuálneho fondu, ktorému vláda na tieto účely vyčlenila špeciálnych 700 tisíc eur zo štátneho rozpočtu. Výsledkom diskusií zastrešených projektom Quo Vadis Cinema je tiež rozšírenie grantových schém

¹⁵ Multikiná sa riadia prevažne trhovo-hospodárskymi pravidlami, čo znamená, že uprednostňujú komerčných distribútorov – zástupcov amerických majors, teda distribučných veľmocí, ktoré vyvinuli a zaviedli na trh systém digitálnej projekcie a svoje tituly prirodzene šíria na nosičoch DCP (digital cinema package).

AVF o podporu finančne nenáročnejšej digitalizácie kina (tzv. E-cinema) a možnosť pôžičky na digitalizáciu kina.¹⁶

K 31. decembru 2014 bolo v prevádzke 123 kín so 197 plátnami (v roku 2013 115 kín s 188 plátnami). Z toho bolo 83 jednosálových kín, 17 multiplexov (kiná s 2 až 7 sálami) so 65 sálami a 10 674 sedadlami a 3 multiplexy (kiná s 8 a viac sálami) s 29 kinosálami a 5 469 sedadlami, 16 letných kín so 16 635 sedadlami, 1 autokino a 3 alternatívne priestory. K 31. 12. 2014 bolo na Slovensku digitalizovaných 139 kinosál v 67 kinách a 3 letné kiná (130 kinosál v 60 kinách a 3 letné kiná v roku 2013, 113 kinosál v 45 kinách v roku 2012 a 75 kinosál v 25 kinách v roku 2011). V 116 digitalizovaných kinosálach – z toho 28 v jednosálových kinách – bolo možné premietat i v 3D formáte. V roku 2013 to bolo len 84 kinosál z toho 28 v jednosálových kinách. Situácia sa teda zlepšuje, pričom stále zostáva viac digitalizovaných sál vo viacsálových kinách. To je jednak logicky spôsobené počtom sál v kine, a teda aj tých zdigitalizovaných, ale tiež finančnými možnosťami multiplexov, ktoré získavajú pôžičky od majiteľov práv na digitalizačnú techniku. Tieto pôžičky potom v podobe tzv. VPF (*virtual print fee*) splácajú aj nezávislí distribútori, ktorí majú záujem do takto zdigitalizovaného multiplexu svoj distribučný titul nasadiť.

Digitalizácia jednosálového kina je pre kinára rizikovou investíciou, pretože jeho šance obstáť v konkurencii s multiplexmi sa tým teoreticky zvýšia, prakticky však stále zostáva v defenzíve pre svoje architektonické danosti, celkové interiérové vybavenie, finančné možnosti pri príprave reklamných kampaní a podobne. Digitalizované jednosálové kino je navyše nútené lavírovať medzi nutnosťou zaradiť komerčné hollywoodske tituly, ktoré sú atraktívnejšie pre masového diváka, a nutnosťou zaradiť do programu európske tituly, aby naplnil 20 percentnú kvótu, ku ktorej sa zaviazalo pri získaní podpory z AVF, prípadne zo siete Europa Cinemas.¹⁷ Výsledkom je, že programový dramaturg kina nie je pri výbere filmov slobodný.

Ak si chce kinár vo svojom zdigitalizovanom jednosálovom kine s touto situáciou poradiť, musí sa naučiť premýšľať na úrovni kreatívneho marketingu, teda ponúknuť svojim divákovi zážitok, ktorý im multiplex

¹⁶ O konkrétnych položkách, ktorými AVF podporilo digitalizáciu kín v jednotlivých výzvach, hovorí Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2014 a o súvislostiach medzi aktivitou Quo Vadis Cinema a činnosťou AVF zase záverečná správa z pasportizácie jednosálových kín (na vyžiadanie v spoločnosti Film Europe alebo AVF).

¹⁷ <http://dobrekina.sk/financovanie/europa-cinemas/>

neponúka (napr. sprievodné koncerty, štýlovú kaviareň, filmové workshopy, lektorské úvody a stretnutia s tvorcami...).

Ale ako som spomínala už vyššie, rozdelenie distribučného poľa nie je čiernobiele a veľkí distribútori či viacsálové kiná majú tiež svoje problémy a takisto sa musia pružne prispôbovať prostrediu. V súčasnej situácii si ani viacsálové kino v rastúcej konkurencii nemôže dovoliť spoliehať sa iba na zabehané modely uvádzania hollywoodskych blockbusteroch do kín.

V roku 2013 tak prirodzene po urgentnom zásahu podpory technologickú stránku digitalizácie (nie len nezávislí) distribútori, rovnako ako AVF (podprogram 3.3. Odborné vzdelávanie a profesionálna príprava), podporili tiež workshopy zamerané na marketing (nie len) jednosálových kín.

Spoločnosť Continental film pripravila projekt Vzdelávanie a tréningový program pre prevádzkovateľov kín a kinárov v novodobej digitálnej ére. Účelom projektu bolo pomôcť zástupcom kín zorientovať sa v ponuke distribučných spoločností a poukázať na možnosti, ktoré môžu digitalizáciou získať. Projekt *Nové kino*, ktorého hlavným organizátorom bola Asociácia slovenských filmových klubov, sa skladal z troch jednodňových (2 x v Bratislave, 1 x v Trenčíne) a dvoch dvojdňových (Krpáčovo, Martin) seminárov. Druhý projekt *Asociácie s názvom Moje kino* (marketing a fundraising ako nástroj rozvoja jednosálových kín) sa konal v podobe konferencie pre prevádzkovateľov jednosálových a alternatívnych kín v marci 2014 v Banskej Štiavnici.

AVF

Ako som už v úvode spomínala, posledná systematickejšia práca na tému slovenskej kinodistribúcie bola dokončená v roku 2009.¹⁸ V tom istom roku bol zriadený Audiovizuálny fond, ktorý výrazne zasiahol do všetkých sfér slovenskej audiovizie. Distribúciu audiovizuálnych diel priamo podporuje jeho program 2. Podpora rozširovania a uvádzania audiovizuálnych diel na verejnosti.

A od roku 2012 už môžeme jasne sledovať dopad činnosti AVF aj na sféru slovenskej distribúcie. Vznikajú nové (predovšetkým na ne-

¹⁸ Barbora Drobná, c. d.

hollywoodsky film orientované) distribučné spoločnosti a podarilo sa stabilizovať aspoň minimálnu sieť kín, aby bolo možné vôbec hovoriť o distribúcii.

Zmenil sa nielen počet vyprodukovaných slovenských filmov za rok, ale tiež počet slovenských filmov v kinách, počet predaných lístkov na slovenské filmy a postupne sa v sledovanom období mierne zmenilo aj postavenie slovenských filmov v rebríčkoch podľa počtu divákov a hrubých tržieb.

V roku 2012 vzniklo 21 slovenských filmov, čo bol dovedy najvyšší počet v histórii samostatnej slovenskej kinematografie. V roku 2012 malo v našich kinách premiéru 17 slovenských filmov a majoritných koprodukcí, čo je len o jednu menej než rekordných 18 domácich novinek v roku 2009. V top 20 diváckej návštevnosti nefigurovali v tomto roku žiadne domáce tituly.¹⁹

V roku 2013 vzniklo 22 slovenských a koprodukčných dlhometrážnych filmov pre kiná, čo bol opäť najvyšší počet v histórii slovenskej kinematografie. V roku 2013 malo v slovenských kinách premiéru už 52 domácich titulov, z toho 23 dlhometrážnych filmov (15 hraných a 8 dokumentárnych), 5 pásiem s 27 krátkometrážnymi filmami a ďalšie dva tituly – *Sneh* (SK/FR, 2013) Ivany Šebestovej a *Mesiac* (SK, 2012) Ondreja Rudavského – boli uvedené ako pred filmy. Na rozdiel od roku 2012 sa do TOP 20 dostal aspoň jeden domáci titul. Debut Jonáša Karáska *Kandidát* videlo 80 234 divákov, čo stačilo na jedenástu priečku v roku 2013, a zároveň na siedmu priečku rebríčka divácky najúspešnejších domácich filmov v ére slovenskej samostatnosti.

Po 21 tituloch v roku 2012 a 22 v roku 2013 vzniklo v roku 2014 rekordných 27 slovenských a koprodukčných filmov. 22 domácich premiér je síce v porovnaní s rekordným predchádzajúcim rokom úbytok, štatistika však nezahodnocuje úspechy ako napr. distribúciu krátkych filmov v podobe pred filmov (*Ako vzniká tornádo*, *Fongopolis*, *Nina*, *Tanec Tigra*). Navyše, slovenský dokument *38 režisérov* Daniela Dangla a Lukáša Zednikoviča (113 930 divákov) sa umiestnil na treťom mieste v rebríčku návštevnosti všetkých filmov uvedených v slovenských kinách v roku 2014.

¹⁹ Do veľkej miery je to spôsobené aj raketovým nástupom spoločnosti Bontonfilm do slovenskej distribúcie. Hollywoodske tituly Bontonfilmu obsadili väčšinu popredných priečok.

Ak by Audiovizuálny fond nebol urobil žiadne systematické kroky pre podporu digitalizácie kín, postupoval by nelogicky a nekoncepčne z hľadiska celkového svojho fungovania. Stala by sa tak bezpredmetnou podpora vývoja a produkcie národnej filmovej tvorby, ktorú by nebolo ďalej ako predvádzať slovenským divákom.

Na tomto mieste sa natíska otázka, či by to bol vôbec problém, keďže slovenský divák o slovenské filmy nejaví nejaký veľký záujem, a tie si svojho diváka tak či onak hľadajú skôr na medzinárodných festivaloch. Myslím si však, že ide o zle postavenú otázku. Správne postavená otázka znie: Kam sa po produkcii a záchrane kín ďalej mala presunúť pozornosť distribútorov a inštitúcií (aj AVF)? Ak sa pozrieme smerom do Európy, tá nám jasne naznačuje, že ide o vzdelávanie diváka, pričom na Slovensku stále absentuje akákoľvek systematická mediálna výchova na základných a stredných školách, už vôbec nehovoriac o povinnej filmovej výchove.²⁰

DIVÁCI

O slovenských divákoch sa v sledovanom období hovorilo veľa, a to predovšetkým vzhľadom na klesajúcu návštevnosť v kinách a nezaujím o slovenské filmy. Často sa pritom dopúšťame chyby generalizácie a preháňania. Od roku 2014 naopak začíname hovoriť opäť o stúpajúcej návštevnosti v slovenských kinách a často to robíme na základe návštevnosti konkrétneho kina (kino Lumière), alebo jedného filmu (38).

V skutočnosti toho však o slovenskom divákovi vieme príliš málo na to, aby sa dalo hovoriť o efektívnej a aplikovateľnej klasifikácii. Pochybovať by sme mohli aj o samotnom koncepte slovenského diváka vo všeobecnosti. Sme zvyknutí o ňom hovoriť ako o nejakej homogénnej entite a chýba nám štruktúrovanejšia znalosť diváckych preferencií v rôznorodých sociálnych, vekových a demografických skupinách.

Jediný rozsiahlejší výskum, ktorý v oblasti výskumu divákov na Slovensku prebehol, realizovala Oľga Gyárfášová (Fakulta sociálnych a ekonomických vied UK) v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom v roku

²⁰ AVF podporil v sledovanom období niekoľko projektov v podprogramoch 3.3 Odborné vzdelávanie a profesionálna príprava a 3.4 Audiovizuálna výchova v kontexte celoživotného vzdelávania. Nebudem ich však menovať ani analyzovať, nakoľko by som sa tým príliš vzdialila od vytýčenej témy distribúcie.

2002.²¹ Napriek tomu, že sa môže javiť ako potrebná jeho aktualizácia, Marek Urban správne vystihol jeho úskalia vo svojej štúdií s názvom *Existuje slovenský film? Výskum sociálnych reprezentácií „slovenského“ a „českého filmu“ u študentov stredných škôl: „(...) Prvým problémom bola prílišná generalizácia pri interpretácii dát. Dozvedáme sa teda napríklad, že cenu lístka do kina považuje za neprimerane vysokú až 71,5 % divákov, z tejto informácie však nemôžeme urobiť žiadne závery, keďže nám chýba bližšia znalosť kontextu. V prvom rade sa nedozvieme, ako sa tento pomer mení v závislosti od veku, miesta bydliska a sociálneho statusu – keďže ide o reprezentatívnu vzorku, respondenti boli vo veku od 15 rokov vyššie, bývali v mestách i na vidieku, mali rôzne vzdelanie a pod. Uvedomujeme si však, že kiná na vidieku sú lacnejšie ako kiná v mestách, starší ľudia môžu mať inú predstavu o zmysluplnom investovaní prostriedkov do svojho voľného času, vzdelanejší ľudia vo väčších mestách môžu mať vyššie príjmy. Preto nevieme, či je napr. na vidieku cena lístka akceptovaná a za neprimerané sú považované ceny v iMaX-e v Bratislave, nevieme, čo si respondenti myslia o (spravidla nižších) cenách lístkov vo filmovom klube a pod. Nevíme ani, či respondenti vedia, aké vysoké vstupné do kina vlastne je – zo samotného výskumu vyplýva, že 51,4 % divákov do kina vôbec nechodí.“²²*

Momentálne máme k dispozícii na zhodnotenie diváckeho chovania v sledovanom období iba štatistiky vytvorené ÚFD a Audiovizuálnym informačným centrom SFÚ. Podľa Správ o stave slovenskej audiovizie v rokoch 2012, 2013 a 2014 prišlo v roku 2012 do slovenských kín 3 436 269 divákov. Je to o 4,64 % menej než v roku 2011, ale zodpovedá to približne priemernému medziročnému poklesu počtu divákov v kinách v roku 2012 v rámci Európskej únie, ktorý bol 2,2%. V roku 2013 prišlo do slovenských kín 3 725 709 divákov, čo je o 8,42 % viac než v roku 2012. No a napokon v roku 2014 prišlo do slovenských kín 4 128 584 divákov, čo je o 10,81 % viac než v roku 2013 a druhá najvyššia návštevnosť od roku 1996 (vyššia bola len v roku 2009). Čo sa celkovej návštevnosti v slovenských kinách týka, môžeme teda pozitívne hodnotiť stúpajúcu tendenciu.

Na slovenské filmy však prišlo v roku 2012 do kín len 90 730 divákov, čo predstavuje 2,64 % z celkovej návštevnosti. Najnavštevovanejším filmom roku 2012 bola snímka *Doba ľadová 4: Zem v pohybe*, ktorú vide-

²¹ Olga Gyarfášová, Slovenský filmový divák. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2004.

²² Marek Urban, Existuje slovenský film? Výskum sociálnych reprezentácií „slovenského“ a „českého filmu“ u študentov stredných škôl. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 141.

lo 244 567 divákov (distribučná spoločnosť Bontonfilm). V 2013, v roku s rekordnou produkciou slovenských filmov, boli najnavštevovanejším filmom *Šmolkovia 2 3D* (Itafilm) a návštevnosť slovenských filmov stúpila na 163 591 divákov (ako som už spomínala, vďaka filmu *Kandidát*), teda na 4,39 % celkovej návštevnosti. Napokon v roku 2014 (aj vďaka návštevnosti filmu *38*) sa počet divákov domácich filmov medziročne zvýšil o 44,44 %. Všetky slovenské filmy premietané počas roka, vrátane minoritných koprodukcí, videlo 236 296 divákov.

Môžeme teda konštatovať, že aj návštevnosť slovenských titulov má stúpajúcu tendenciu. Mali by sme však byť opatrní pri interpretácii týchto výsledkov a vždy brať do úvahy rôzne faktory, s ktorými štatistika neráta, akými sú napríklad vysoká návštevnosť jedného slovenského filmu či nezarátovanie rôznych prehliadok alebo nekomerčných projekcií do štatistických výsledkov. Štatistiku ovplyvňuje tiež dátum premiéry konkrétneho titulu. Filmy premiérovane v závere roka majú logicky zväčša menší počet divákov pri koncoročnom spočítavaní ako filmy, ktoré sú v kinách už dlhšie. Na návštevnosť v premiérovom víkende sa sústreďujú predovšetkým distribútori hollywoodskych titulov, ktorým digitalizácia teoreticky umožnila premiérovať film naraz vo všetkých slovenských kinách. Alternatívne distribučné spoločnosti však často volia stratégiu dlhodobejšieho oslovovania diváka.

Tieto špecifiká slovenského distribučného prostredia však nie sú nijako zhodnocované na inštitucionálnej úrovni a neodrážajú sa v nastavení systému finančnej podpory, či vytváraní alternatívneho distribučného priestoru. Z možných riešení by som rada upozornila na dve. Jedným je zahrnutie výsledkov kvalitatívnych výskumov do oficiálnych hodnotení a interpretácií diváckej situácie, druhým je zohľadňovanie nekomerčných projekcií. Ideálna by bola kombinácia oboch riešení.

VOD²³ – VIDEO NA POŽIADANIE

V roku 2012 boli v distribúcii ešte stále aj filmy na 35 mm kópiách (61 titulov), v roku 2013 bolo aj na 35 mm kópiách k dispozícii už len 14 premiérových titulov a v roku 2014 žiadna. Počas týchto troch rokov

²³ Video on demand.

sa udial obrovský, nielen technologický, ale tiež spoločenský a kultúrny skok.

Obdobie roku 2012 – 2014 je tiež obdobím nástupu internetu na scénu oficiálnej profesionálnej distribúcie na Slovensku. Priekopníčkou sa u nás stala dokumentaristka Zuzana Piussi a producent Mário Homolka s filmom *Od Fica do Fica*. Po neúspešnom rokovaní s distributérmi sprístupnili film na internete cez systém Piano, ktorý umožňuje prevádzkovateľom webových stránok spoplatnenie online obsahu. (Od 20. 11. 2012 do 31. 12. 2012 ho videlo 12 834 divákov zo 65 krajín sveta.) Vzápätí nasledovali ďalší filmári. Najskôr to boli predovšetkým dokumentaristi, ktorí pochopili, že prostredníctvom mediálnych partnerov na internete a bezprostredným sprístupnením filmu v kontexte ich obsahu získajú podstatne viac divákov ako v nepružnej kinodistribúcii, lebo tá sa zatiaľ nevie vysporiadať s dramatickými zmenami, ktorými prechádza. Do konca roka 2014 bolo cez Piano sprístupnených 30 slovenských filmov a niekoľko českých.²⁴

V Českej republike sa dlhodobo venuje sprístupňovaniu dokumentárnych filmov na internete Doc Alliance, medzinárodná aliancia festivalov dokumentárneho filmu s vlastným VOD kanálom Dafilms, ktorý nielenže sprístupňuje filmy, ale ich aj katalogizuje a cieľavedome sa zameriava na osvetu a popularizáciu dokumentárneho filmu. V júni 2013 Dafilms v spolupráci so slovenskou distribučnou spoločnosťou Filmtopia uviedol v simultánnej premiére²⁵ film *Banický chlebiček* v programe slovenského Art Film Festu a na portáli Dafilms.sk (dcérska doména vytvorená v spolupráci s Filmtopiu pre slovenských užívateľov).

V máji 2013 uviedla spoločnosť Film Europe Media Company v *day-and-date* premiére v kine, na VOD a TV v CZ-SK víťaza benátskeho festivalu dokument *Sacro GRA*. Film sa hral vo vybraných špecializovaných kinách, ani v jednom multiplexe, na VOD špecializovanom portáli a na Film Europe Channel. Na Slovensku premietlo film 12 kín, v ktorých ho videlo dohromady 163 divákov, takže z hľadiska kinodistribúcie nešlo o veľmi úspešné podujatie.

²⁴ Distribučná spoločnosť Filmtopia sprístupnila v roku 2014 cez Piano (v spolupráci s týždenníkom .týždeň) venezuelský film *Pelo Malo* ako jediný nie slovenský či český film.

²⁵ Tzv. *day-and-date release* – distribúcia filmu, ktorá namiesto klasických po sebe prebiehajúcich distribučných okien využíva simultánne viacero distribučných kanálov (optimálne kiná, VOD platformy a televíziu) s premiérou na všetkých kanáloch v ten istý deň, alebo aspoň s čo najmenším časovým posunom.

V apríli 2014 podnikla distribučná spoločnosť Film Europe Media Company v spolupráci s producentom MPhilms zatiaľ najväčší experiment v oblasti simultánnej distribúcie na Slovensku s premiérou filmu *Slovensko 2.0*.²⁶ V porovnaní s výsledkami *Sacro GRA* je síce 918 divákov filmu *Slovensko 2.0* relatívnym úspechom, keď však porovnáme očakávania a vložení energiu zúčastnených na projekte a jeho výsledky, rovnako ho nemôžeme považovať za úspešný prototyp VOD distribúcie na Slovensku. V polovici júla 2014 začal svoju činnosť internetový VOD portál Kinocola (kinocola.sk), za ktorým stojí produkčná spoločnosť Filmpark. Portál sa špecializuje na slovenské a české filmy. Počas roku 2014 bolo v ponuke 90 titulov, ktoré mali spolu 2 533 pozretí.

Na Slovensku pôsobia aj ďalšie tzv. online videopožičovne, ktoré síce nesúperia s kinami v oblasti uvádzania dlhometrážnych filmov, poskytujú však divákovi alternatívny audiovizuálny obsah, akým sú rôzne seriály a relácie, napríklad Voyo alebo Huste.tv. V oblasti filmovej online distribúcie na požiadanie fungoval v sledovanom období aj portál Topfun, ktorý svoju činnosť ukončil v lete 2015. Filmy je možné zapožičať si aj prostredníctvom digitálnych televízií – napríklad Magio od T-Comu a Fiber TV od Orange

Nelegálne poskytovanie a získavanie audiovizuálnych obsahov na internete je ďalšou významnou sférou ovplyvňujúcou celú súčasnú distribúciu, táto téma by si však vyžadovala samostatný výskum.

NA ZÁVER

Zostáva mi aspoň v náznakoch nahliadnuť do prítomnosti a blízkej budúcnosti, keďže máme do činenia s oblasťou, ktorej tvár sa mení tak rýchlo, že to, čo platilo pre rok 2014, je v čase vydania tejto reflexie už vlastne neaktuálne. Rok 2015 priniesol nové úspešné distribučné tituly. Hneď v úvode roka nasadila distribučná spoločnosť Barracuda Movie vysokú latku filmom *50 odtieňov sivej* a 108 094 divákmi počas otváracieho víkend. Slovenská kinematografia má na plátnach slovenských kín svojho nádejného diváckeho favorita v podobe dokumentárneho

²⁶ Podrobne sa priebehu a výsledkom tohto experimentu venujem v štúdiu Eva Križková, *SLOVENSKO 2.0 – paralelná distribúcia*. In: Slovenské divadlo, Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015, č. 1, s. 27 – 40.

filmu *Rytmus – sídliskový sen* (počas otváracieho víkendu ho videlo vyše 43 000 divákov, zdroj: Itafilm). Asociácia slovenských filmových klubov rozbieha vlastný VOD internetový portál a do kín sa v rámci špeciálnych podujatí vracia 35 milimetrový filmový materiál.²⁷

Najväčší otáznik, ktorý zatiaľ visí nad naším malým distribučným teritóriom, je vstup americkej internetovej distribučnej veľmoci Netflix. Na Slovensku, rovnako v susedných Čechách, by sa tak malo stať do konca roku 2016.²⁸ Dá sa však predpokladať, že naši distribútori, rovnako ako kiná, sú po búrlivom období rokov 2010 – 2014 na ďalšie zmeny pripravenejší.²⁹

²⁷ Napr. Letné kino v banskobystrickom amfiteátri zavrášilo svoj program 4. septembra 2015 archívnu lahôdkou, koprodukčným dobrodružným filmom *Poklad na Striebornom jazere*. Premietali ho z dvoch zachovaných premietačiek, ktoré vyrobila firma Meopta takmer pred 50 rokmi, pričom dlhých 19 rokov ležali bez využitia. Podujatie malo aj patričné mediálne pokrytie.

²⁸ Zdroj: <http://strategie.hnonline.sk/spravy/media-digital/vieme-prvi-netflix-pride-na-slovensko-znamy-je-aj-termin>

²⁹ Ďakujem Mirovi Ulmanovi za pomoc, trpezlivosť a pohotovosť.



(NE)KRITICKY O KRITIKE A POZNÁMKY K TEÓRII

Václav Macek

Kritika nemá veľmi dobré renomé, diváci si z nej obvykle nič nerobia a filmy, ktoré kritika odsúdi ako zlé, dosahujú najvyššiu návštevnosť. Ani tvorcovia nie sú z nej obvykle nadšení, skôr sa jej posmievajú a radi opakujú tézu, že ten, kto nevie nakrúcať, začne o filmoch písať. Akoby kritika bola medzi dvoma balvanmi, nemôže ulahodiť súčasne jednému aj druhému. Ak sa primkne viac k autorovi, vyvoláva posmech diváka, ak sa obracia viac k divákovi, môže sa jej posmievajú autor.

Napriek tomu kritika nemizne. Nielen preto, že sa jej venujú rôzne kurzy písania katedrií či fakúlt žurnalistiky a tiež špecializované štúdiá na VŠMU. Mnohí tvrdia, že nemá v praxi žiadny zmysel, ale pritom práve prax dokazuje, že spoločnosť kritiku potrebuje, keď jej ponúka priestor. Nevie si predstaviť, že by mohla zmiznúť. Lebo jej základná funkcia, ktorou je hodnotenie filmových diel, tvorí os produkcie (prirodzene,

nielen filmovej, týka sa to všetkých oblastí ľudskej aktivity). Od elementárnych, ktoré tvoria hodnotenia typu páči-nepáči, až po rozsiahle štúdie o výnimočných tituloch.

Čo sa zjavne mení, je postavenie kritiky. Síce nezanikla, ale určite stratila na význame, ktorý ju kedysi sprevádzal. Príčiny budú rozmanité – devalvácia slova v spoločnosti zaplavenej informáciami, nedostatok výrazných osobností, ktorých hodnotenie by bolo konzistentné a dlhodobé, spochybňovanie existencie všeobecne akceptovaných hodnôt po rokoch postmoderného relativizovania. Nielenže kritika stratila na význame pre publikum, ktoré sa podľa nej orientuje v podstatne menšej miere ako kedysi, ale aj medzi intelektuálmi, ktorí kedysi boli jej producentmi, ale aj konzumentmi.

Špecifický problém reflexie pomenoval Pavel Branko, podľa ktorého „veľké distribučné spoločnosti orientované na blockbustery u nás úlohu novinára, publicistu či kritika posúvajú smerom od partnera k poskokovi, ktorému sa láskavo umožní pozrieť si film bezplatne pod podmienkou, že o ňom napíše a pošle doklad, že si domácu úlohu splnil a že doňho teda neinvestovali nadarmo. Je to totálne nepochopenie úlohy filmového publicistu, lebo jednak nie je v ľudských silách napísať o každom filme, ktorý si pozrie, dôkladnú recenziu, nanajvýš noticku, ale predovšetkým sa tým publicista redukuje na prisluhovača. Publicista sa musí snažiť udržať si prehľad o celom filmovom dianí, čo je pri rozširovaní audiovizuálneho priestoru už na hranici ľudských síl, aby mohol to, o čom píše, zaradiť do kontextu. Väčšina distribučných spoločností jeho úlohu v súhre síl pôsobiacich na rozličných úsekoch audiovizie a jej reflexie takto aj chápe. Paradox je v tom, že ju takto chápu predovšetkým menšie distribučné spoločnosti.“¹

Napriek tomuto všetkému stále platí, že filmová kritika tvorí časť audiovizuálneho prostredia, nikomu sa ju dosiaľ nepodarilo „vygumovať“ z procesu tvorby a distribúcie filmových diel. Aj preto, že existujú médiá, pre ktoré „kritiky“ tvoria chlieb každodenný. Ak by sme sa orientovali len na tlačene denníky (časopisy), tak by sme mohli nadobudnúť dojem, že priestor pre reflexiu umenia sa významne zúžil. Tri denníky – Sme, Pravda, Hospodárske noviny – obmedzili priestor pre kultúru (v novozaloženom Denníku N sa jej usilujú dávať dostatok miesta), menej sa píše aj o filme, prirodzene, aj recenzií či kritik je pomenej. Ale do istej miery to vyvažujú tri filmové časopisy (film.sk, Kinečko, Kino-lkon) a týždenník .týždeň, ktorý pravidelne publikuje kritické texty

¹ Pavel Branko, Filmový novinár – partner či poskok? In: Kinečko 2013, č. 18, s. 6.

(sporadicky nájdeme hodnotenia filmov aj v Literárnom týždenníku, Vlna, resp. ďalších časopisoch, napríklad v akademickom Slovenskom divadle). Naopak, podstatné rozšírenie ponúka internetový priestor, filmové portály, ktoré uverejňujú divácke či profesionálne komentáre k filmom v slovenskej distribúcii. Okrem troch hlavných internetových portálov – Filmpress, Kinema, Movie mania – existuje aj celý rad ďalších, ktoré majú svoj okruh autorov, ale aj čitateľov. Ak niekto má záujem publikovať hodnotenie filmu, tak pri troche úsilia určite na webe nájde portál, ktorý ho uverejní.

V bezhraničnom mediálnom priestore internetu sa často stretávame s presvedčením, že pochopiť film je čosi takmer vrodené, prirodzené. Lenže pri filme, rovnako ako aj literatúre, výtvarnom umení, divadle či hudbe, teda všetkom, čo je hlbšie a obsažnejšie, si porozumenie vyžaduje určitú prax. Len nevelký počet poslucháčov osloví zložitejšia klasická hudba na prvé počutie a bez predchádzajúcej skúsenosti máloktoľto návštevník ocení výstavu súčasného výtvarného umenia. Ale to nebráni záplave grafomanov na internete, aby publikovali svoje „zasvätené“ recenzie výnimočných diel. Potreba „tlačníka“ medzi dielom a publikom sa nijako nezmenšila ani nástupom blogov. Hodnotenie sa pohybuje od elementárneho „hviezdičkovania“, ktoré sa ujalo v internetových filmových databázach a stalo sa synonymom diváckeho názoru na dielo, až po texty, ktoré hraničia s nutkavou potrebou sa písomne vyjadriť.

Počas diskusie o filmovej hranej tvorbe za rok 2014, ktorá sa uskutočnila dňa 16. apríla 2015, niektorí producenti (súčasne aj autori) artikulovali nespokojnosť so stavom reflexie slovenskej produkcie, najmä na internete. Miloslav Luther (režisér filmu *Krok do tmy*) tvrdil, že „recenzenti sú donútení veľmi povrchne, veľmi narychlo – len reflektovať a svojím spôsobom len vyjadriť svoju emóciu“. Takisto tvrdil, že „nestretol som sa s tým, že by niekto si dal tú námahu a porovnal predlohu Bednára (...). Najväčší problém (...) bol, ako tú predlohu, ktorá má románovú formu, preniesť do filmu, pretože boli kolegovia, ktorí (...) to zhodnotili ako nefilmovateľné, nezadaptovať do filmovej podoby.“² Luther komentoval aj atmosféru netolerancie v kritickom diskurze, keď zareagoval na prvú recenziu svojho filmu: „Bol som terčom útoku z viacerých strán (čo si to dovoľujem, trafená hus zagágala, mám držať ústa). Bol som obvinený, že šírim nejakú propagandu (...). Také spontánne,

² Prepis audiozáznamu Kritické hodnotenie filmovej tvorby za rok 2014 – hraný film. 16. apríla 2015, nepag. Archív SFTA.

neuvážené, schematické, predpojaté reakcie zakríknú tvorcu, ktorý (...) sa obracia k reflexii sveta, ktoré bude konformné a nenarazí, pôjde v trende, ktorý je práve aktuálny, aby zároveň mohol byť označený ako modernista.“³ Marián Urban, spoluscenárista a producent filmu *Rukojemník*, opäť za autorov nespokojných so stavom kritickej reflexie ich tvorby, upozornil na internetovú „stupídnu kritiku“ na *Rukojemníka*, ktorú píše podľa neho „nešťastní, popletení a hrozni ľudia“.⁴ Urban pociťuje „nedostatok akejkoľvek kvality kontinuálnej reflexie“, stretáva sa s textami o filmoch od ľudí, ktorí publikujú „scestné, nepripravené a viac ako limitované vyjadrenia sa k nejakému filmu (...) a odrazu zistíte, že (autor – doplnil V. M.) buď nenapísal ešte žiadnu recenziu alebo napísal dve recenzie a dostane teraz záľusk odpáliť alebo ‘vyřádit sa’ (ako hovoria Česi) – na nejakom filme (...). Existuje segment ľudí, ktorí len okrajovo prídu, kopnú do toho.“⁵ Urban si kladie otázku, ako je možné, že „ľudia, ktorí skončia školu a napíšu jednu-dve veci, potom občas do niečoho kopnú a nevenujú sa tomu kontinuálne. (...) Ale to, čo vychádza v mienkotvorných (čo je pre mňa najstrašnejšie) periodikách ako reflexie – za reflexiu, žiaľ, až na výnimky, nemôžem považovať, a tým sa zaoberať.“⁶

Slovenskí filmári by sa zhodli s takým hodnotením stavu kritiky, ako ho opisuje v českej kultúre Helena Bendová, spoluzakladateľka časopisu *Cinepur*. Problémom filmovej kritiky je „nedostatek opravdu kvalitních pisatelů. Tím myslím lidí, kteří jsou filmově (i jinak) vzdělání a dokáží psát argumentovaně a originálně. Dobrý filmový kritik je pro mě někdo, koho poznám po pár větách čistě podle zcela osobitého stylu jeho psaní a myšlení, aniž bych se podívala na jméno autora, někdo, kdo mě překvapuje svými postřehy i způsobem psaní nebo tím, jak mě dokáže přimět k přemýšlení – jenže takových je u nás jenom pár. Strukturální důvody můžeme samozřejmě hledat i v nedostatečné institucionální podpoře originálního a myšlenkově náročného psaní, v rámci nějž by se odborné znalosti propojovaly s určitou esejistickou a kritickou svobodou (viz například standardizovaná výuka psaní na některých místních filmových vědách, nízké honoráře v nekomerčních tiskovinách, velmi malý a tudíž málo pestrý okruh časopisů, kam je možné psát,

³ Tamže.

⁴ Tamže.

⁵ Tamže.

⁶ Tamže.

třeba ve srovnání se cinefilní a populačně mnohem větší Francií, což samozřejmě neprospívá kultivaci našeho filmově-kritického prostoru).⁷ Metakritika, kritika kritiky, nie je ničím novým, už Goethe žiadal, aby „zabili toho psa, recenzenta“,⁸ to sa asi nikdy nezmení. Na rozdiel od emocionálne zaujatých autorov publikoval Peter Michalovič v roku 1999 metakritiku, ktorá je stále inštrumentálna. Jeho pohľad je komplexný, uznáva, že zúžiť písanie o filmoch na jeden modus je v rozpore s realitou. Autori filmov protestujú proti kritike, ktorá je „asanačná“ – „nepokúša sa o realizáciu ideálu objektivity, ale bytostne sa opiera o vkus, lepšie povedané o individuálny vkus. Kritika asanácie sa vlastne pokúša neustále tematizovať hranicu medzi umením a neumením. (...) Čo podľa kritiky asanácie nemá elementárne kvality umenia, je nemilosrdne pomenúvané ako neumenie a vytláčané za hranice umenia.“⁹ Ďalšie tri typy kritického písania už obvykle nepostihne radikálne odmietnutie zo strany filmárov, skôr trpia na nezájum. „Kritika umiestňovania“ sa pokúša „do neusporiadaného hukotu vzniknutých textov vniesť poriadok, pokúša sa ich umiestniť tak, aby niektoré boli situované do centra, iné zas na okraj a iné dokonca za hranicu umenia. Kritika umiestňovania sa usiluje štrukturovať pole tak, aby sa spriehľadnilo, aby sa uľahčila distribúcia jednotlivých textov.“¹⁰ Tretí typ, kritika upozorňovania, „sa usiluje o maximálnu objektivitu, na druhej strane túto kvázi-objektivitu dosahuje rezignáciou na vlastný hodnotový súd“.¹¹ Posledný, štvrtý typ kritiky – kritika slasti – „stojí najbližšie ku kritike asanácie. Je totiž rovnako založený na vkuse, na výsostne individuálnom vkuse. Kritika slasti však nepíše o tom, čo odporuje jej vkusu, ale o tom, čo s ním konvenuje. Nepokúša sa devalvovať text, vyradiť ho z obehu, ale ide jej skôr o deskripciu vlastného potešenia z textu.“¹²

Pritom platí, že u kritika môžeme identifikovať rôzne typy kritického písania. Aj keď je zjavné, že Pavel Branko či Zuzana Mojžišová majú bližšie ku kritike slasti, Jana Dudková zas ku kritike upozorňovania a blogeri

⁷ Odpoveď Heleny Bendovej v ankete Kritikové a filmaři o kritice. In: Cinepur 2015, č. 100, s. 69.

⁸ Goethe dvojveršie „Schlag ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent!“ použil v roku 1774 v odpovedi na recenziu jeho hry Götz von Berlichingen.

⁹ Peter Michalovič, *Orbis terrarum est speculum ludi*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999, s. 70.

¹⁰ Tamže, s. 69.

¹¹ Tamže, s. 70.

¹² Tamže, s. 71.

ku kritike asanácie, neznamená to, že by sme v ich tvorbe neobjavili aj ostatné typy kritického písania.

Kritika sa neprezentuje len formou jednotlivých textov, ale aj inštitucionálne. Každoročne sa udeľuje Cena slovenskej filmovej kritiky, ktorú vyhlasuje občianske združenie Klub filmových novinárov (v súčasnosti má 52 členov, píšucich okolo 20). Klub vysiela svojich členov do porôt FIPRESCI na rôzne svetové festivaly. Za posledné dva roky získali Ceny filmovej kritiky filmy *Až do mesta Aš* (2012) s návštevnosťou 2 409 divákov a *Deti* (2014) s návštevnosťou 2 731 divákov. (Aj pri udeľovaní tejto ceny vidno, že vkus masového publika je väčšinou v ostrom protiklade s názorom kritickej obce.)

Pomerne široké spektrum publikačných možností spôsobuje, že počet autorov (ne)pravidelne píšucich recenzie či kritiky (venujem sa len tým, ktorí ich píšu na slovenské filmy) je pomerne obsiahly. Aj ich zázemie je skutočne rozmanité, nájdeme medzi nimi autorov, ktorí sa ku kritike dostali cez novinárske povolanie, nadšených amatérov, klubistov, pedagógov vysokých škôl so zameraním na audiovizuálne štúdiá aj zamestnancov Slovenského filmového ústavu alebo Slovenskej akadémie vied.¹³ S touto rozmanitosťou ruka v ruke kráča aj generačná pestrosť – od najstaršieho Pavla Branka (nar. 1921) až po študentov Katedry audiovizuálnych štúdií FTF VŠMU s rokom narodenia po roku 1990. Navyše charakter textu nepochybne závisí od toho, do ktorého časopisu ho autor ponúka, iné si vyžaduje recenzia v denníkoch *Sme* alebo *Prav-*

¹³ V prospech profesionálne pripravenej reflexie slúži napríklad aj dlhoročný projekt Katedry audiovizuálnych štúdií VŠMU: Oral history – audiovizuálne záznamy pamätníkov slovenskej kinematografie. Začínal na konci nultých rokov a v roku 2014 sa transformoval na Online lexikón slovenských filmových tvorcov – dopĺňanie dejín slovenskej kinematografie prostredníctvom metódy orálnej histórie (riešiteľkami výskumu sú Eva Filová a Zuzana Mojžišová). Cieľom projektu bolo „vybudovanie funkčnej a prehľadnej databázy, ktorá bude poskytovať dôležité informácie o pamätníkoch slovenskej kinematografie a (...) druhým cieľom bolo vytvorenie metodického manuálu, súčasťou ktorého sú teoretické, produkčné a technické postupy v metóde oral history.“ (Barbora Gvozdjaková, Oral history – pamätníci slovenskej kinematografie. Ročníková práca Katedry audiovizuálnych štúdií. Bratislava: VŠMU 2015, s. 22 – 23.) Od začiatku projektu v roku 2007 „bolo celkovo zrealizovaných 41 rozhovorov“. (Tamže, s. 28).

Podobný projekt, tentoraz o fungovaní dedinských kín pred rokom 1989, tiež metódou zaznamenávania rozhovorov spracoval Martin Krištof v práci *Malé dejiny slovenskej kinematografie* – cez výpovede premietáčov a pracovníkov kín. (Rukopis, 2012. Dostupné online http://www.stanica.sk/kinobus_new/wp-content/uploads/Malé-dejiny-slovenskej-kinematografie1.pdf) Práca súvisí s realizáciou festivalu Kinobus, ktorý napomáha znovu-otvoreniu kín v obciach.

da, kde sa náklad pohybuje okolo 40 000 výtlačkov, iné časopis .týždeň s nákladom 15 000 výtlačkov a týždennou periodicitou, odlišne treba písať pre Kinečko, ktoré vychádza raz za dva mesiace v náklade 600 kusov. Text, ktorý radi vezmú v Sme, by v Kinečku alebo Kino-lkone neuspel, a naopak. No aj tak sa dá posudzovať, nakoľko v takom rozmanitom prostredí plní kritika svoje funkcie, nakoľko je užitočná pre tých, ktorým je určená.

Kedysi v hlbokom 20. storočí bolo ambíciou kritikov (recenzentov) hneď po večernej premiére odoslať hodnotenie diela do redakcie, aby si už na druhý deň ráno mohli čitatelia prečítať názor „experta“ na nový film. Dnes už tlak na pohotovú reakciu takmer neexistuje, ak nepočítame spravodajstvo z festivalov, keď sa od vyslaných novinárov vyžaduje, aby boli schopní promptne informovať, vrátane stručných hodnotení výnimočných diel, ktoré sa na podujatí ocitli. Strata časového stresu vyplynula možno z faktu, že médiá sú už počas prípravy premiéry zahltené množstvom propagačných marketingových materiálov, v ktorých sa celkom zámerne stiera hranica medzi reklamou a hodnotením. Takže čitatelia sú už „zásobení“ hodnotením od producentov ešte predtým, než sa môže publikovať nezainterosovaný pohľad zvonka. Tiež fakt, že sa film premiéruje súčasne rôznymi kanálmi – kiná, internet, DVD – spôsobuje, že nemožno jednoznačne určiť, kedy nastal deň „D“, od ktorého by sa malo odvíjať hodnotenie titulu kritikou. A navyše, internet umožnil, aby akékoľvek tlačené texty boli oneskorené, takže prestalo mať hodnotu uviesť v Sme či Pravde recenziu na slovenský film hneď ráno po jeho „premiére“. Autori nie sú pod časovým tlakom, sú obmedzovaní len vlastnými schopnosťami a rozsahom textov. Každé vyššie spomínané periodikum publikuje recenzie (s výnimkou Kino-lkonu), ide teda o žáner, ktorý má dosť priestoru na prezentáciu, vývoj.

Vzhľadom na to, že v publicistike sa stále pohybujú autorky a autori, ktorí/ začínali ešte v šesťdesiatych, resp. sedemdesiatych rokoch 20. storočia, môžeme porovnávať premeny, ktoré charakterizujú recenzentskú disciplínu. Konkrétne výlučne na textoch publikovaných o slovenskej kinematografii, pričom texty Emílie Kincelovej, Niny Hradiskej či Milana Poláka reprezentujú spojnicu s tým, ako sa písalo kedysi a ako sa píše dnes. Pritom veľkou výhodou hodnotení po roku 1989 je fakt, že už sa nemusia objavovať texty, ktoré by vyjadrovali názor majiteľov Koliby, že typy, aké kedysi reprezentoval Ivan Jerábek (pseudonym Ivan Bonko), ktorý ochotne spisoval negatívne „recenzie“ na filmy nepohodlných autorov, a naopak, pozitívne na „štátotvorných“, opustili

priestor, resp. ľudia tejto národy sa uplatnia v marketingu, tlačových materiáloch pripravených producentmi, ale stratili priestor v rámci recenzentskej disciplíny. Z hľadiska hodnotového sa najstaršia generácia v princípe príliš neodlišuje od hodnotiacich postojov nasledujúcich generácií. Nakoniec ich spoločné uznanie filmom *Až do mesta Aš* či *Môj pes Killer*, dielam, ktoré sú autorské, resp. artové, dosvedčuje, že v zásade kráčajú spoločným smerom.

V oblasti recenzií však existuje zrejmy rozdiel medzi spôsobom písania generácie, ktorá začala publikovať v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch, a generácie, ktorá recenzentsky rástla najmä po roku 2000. U staršej generácie môže prekážať istá miera rutiny, ale na druhej strane je tu zrejma značná miera ústretovosti voči dielu, dominuje u nich snaha porozumieť intencii autora, zaujímajú sa najmä o predmet skúmania – na rozdiel od mladšej generácie, ktorá kladie dôraz na artikuláciu diváckeho zážitku. U nedávno debutujúcich recenzentov, ktorí navyše obvykle dlho nevydržia a po dvoch rokoch prestanú písať a objavia sa iné mená, sa do popredia dostáva omnoho expresívnejšie vyjadrovanie, možno pod vplyvom rôznych fanúšikovských blogov (kritika asanácie proti kritike slasti). Akoby chceli vystavovať na obdiv najmä vlastné nadšenie či znechutenie, dielo je druhoradé, podstatné je povedať „ja to tak cítim“, „to je môj názor“.

Mladšia generácia má problém aj s bezbrehým písaním, nedokáže sa vyjadriť na kratšej ploche, na rozdiel od generácie, ktorá vyrastala len vo svete tlačných médií. O rozdieloch v prístupe svedčí napríklad spôsob hodnotenia filmu *Až do mesta Aš* (2012). Zuzana Sotáková píše, že „rušivým momentom je i kamera. Rozostrené zábery, slabšia kvalita aj zlé osvetlenie uberajú z potenciálu snímky. Samozrejme, tá začala ešte ako študentský projekt, takže sa to dá vysvetliť aj nedostatkom financií (...) pasáže, ktoré nudia alebo sú nezrozumiteľné“.¹⁴ O generáciu starší Miloš Ščepka píše, že filmu „stačia malé ručné kamery, digitálne fotoaparáty či dokonca mobilné telefóny. Ohnisko sa dostáva bližšie k hrdinom bez toho, aby narušovalo intimitu alebo autenticitu. Publikum odchované infotainmentom televízií, videoportálom YouTube a sociálnymi sieťami, akceptuje surový, neostrý, rozhybaný obraz nekomponovaný do tradičných záberov, kontaktný zvuk i drsný strih. Rozumie tejto reči a je mu blízka, aj keď ignoruje všetky mysliteľné zásady filmového remesla.“¹⁵ V citovaných úryvkoch nie je podstatné, že Ščepka lepšie

¹⁴ Zuzana Sotáková, Film, ktorý láka na realitu. In: Hospodárske noviny, 17. 9. 2012, s. 20.

¹⁵ Miloš Ščepka, Ženy filmárky sa pravdy neboja. In: Sme, 18. 9. 2012, s. 17.

vystihuje, o čom film rozpráva a ako, ale to, že aj keď je jeho citát dlhší, tak je paradoxne úspornejší. V jeho recenzii nenájdeme „vatu“ typu: „slabšia kvalita, nudia... nezrozumiteľné...“, sústreďuje sa na informácie, ktoré sú dôležité pre pochopenie diela a nepredstavujú len bezobsažné vrstvenie slov.

Od tohto dominantne novinárskeho denníkového sveta sa odlišuje svet odborných časopisov a týždenníkov, v ktorých píšú najmä autori odchovaní špecializovaným štúdiom filmovej histórie/teórie, nie novinárskymi katedrami. Pavel Smejkal, bývalý doktorand na Katedre audiovizuálnych štúdií FTF VŠMU, tvrdí o filme *Až do mesta Aš* okrem iného, že Grófová „využíva vo svoj prospech priepustnosť hranice medzi dokumentárnym a hraným filmom v duchu súčasných trendov. Neherci sú v jej filme implantovaní do reálnych prostredí, medzi skutočné robotníčky a barových štangastov. Ide o metódu, keď netreba hrať a stačí byť. Keď sa Dorotka nechá nahovoriť na pírsing a kamarátka jej po šichte prepichuje dolnú peru, bolesť aj opuchlina sú skutočné. Tento 'seidlovský' princíp, založený na telesnosti a jej prejavocho, ktoré sa vymykajú tradičnej ontológii filmoveho herectva, Grófová viackrát nepoužije... darí sa jej udržiavať diváka v neistote medzi realitou a fikciou.“¹⁶ Z citátu je zrejмый odlišný prístup – analytik sa dôsledne drží videného „textu“, skúma detailne videné a dôraz dominante kladie na filmový kontext (nie spoločenský ani kulturologický). U Sotákovej hrá rolu jej nuda, Ščepka odkazuje na divákovu skúsenosť, Smejkal upozorňuje na pírsingovú situáciu a jej „seidlovský“ aspekt. Analytik sa podobne ako prírodovedec usiluje o „odosobnený“ pohľad na umelecké dielo, aj keď je to ideál, ktorý vzhľadom na povahu umenia nikdy nie je možné v dokonalej miere naplniť. Stále však v kritike platí, podobne ako v literatúre, maxima, že „štýl ide per pazuch s myslením“.¹⁷

Popri odlišnom spôsobe písania medzi najstaršou a najmladšou generáciou filmových kritikov existujú, prirodzene, aj rozdiely v individuálnom prístupe k filmu.

Stále úplne výnimočné postavenie patrí Pavlovi Brankovi, kritikovi, ktorý sa venuje hodnoteniu slovenskej kinematografie už vyše šesťdesiat rokov, autorovi, ktorý ako jediný prekračuje horizont každodennosti k univerzálnym témam – preto bolo možné knižne vydať jeho staršie texty. Branko má na jednej strane blízko k aktivistickému typu kritika, v ktorom sa nezaprie jeho ľavicové zmýšľanie – vyzdvihuje napríklad

¹⁶ Pavel Smejkal, Lásky jednej tmavovlásky. In: film.sk 2012, č. 10, s. 28.

¹⁷ Ivan Kadlečík, Mináčov výkričník. In: týždeň 2014, č. 32, s. 48.

prácu Zuzany Piussi, pritom dbá o úspornosť vyjadrovania. O filme Mátyása Priklera píše, že režisér „najhlbšie nazrel do devastačných účinkov antisociálnej ekonomiky na ľudskú dušu v sardonicky suchom *Ďakujem, dobre*“.¹⁸ Brankova priam sochárska precíznosť – všetko prebytočné musí odpadnúť – je v súdobom kontexte „utáranosti“ závanom starých čias, keď s priestorom v novinách bolo treba starostlivo pracovať (najbližšie k takémuto spôsobu písania má Zuzana Mojžišová). Aj to, že sa usiluje o postihnutie globálnych trendov, napríklad v spomínanom texte o českej a slovenskej kinematografii a ich zhodnotení Novembra '89, patrí k výnimočným znakom kritickej produkcie. Väčšina ostatných recenzentov sa obmedzuje na hodnotenie jednotlivých titulov, ale nepublikuje zhrňujúce materiály, v ktorých by sa pokúsila o pomenovanie trendov, zmien, ktoré charakterizujú nielen dielo jednotlivca, ale celú kinematografiu.

Niekedy Brankov aktivizmus deformuje hodnotenie tvorby, napríklad keď o profesionálne zručnom žánrovom titule *Kandidát* hovorí ako o „švejkovstvom švihnutej groteske výroby politickej bábk“,¹⁹ o tom, že odkrýva pravdu, hoci ide „len“ o skvelý komerčne úspešný thriller. Podobne je to s jeho nadhodnotením významu diel Zuzany Piussi.

Po dlhom období čakania, kto opäť dokáže v kritickom žánri publikovať texty presahujúce krátkodochú účelnosť, je zrejmé, že v recenziách/kritikách Zuzany Mojžišovej máme autorku, ktorá sa profiluje ako zásadná filmovo-kritická osobnosť. Aj tým, že ako jedna z mála dôsledne sleduje a pravidelne hodnotí slovenskú produkciu. Ale to by prirodzene nestačilo, dokáže vtiahnuť do hodnotenia vlastnú scenáristicko-spisovateľskú skúsenosť, kombinuje cit pre štýl s formuláciami, ktoré akoby prebrala z poviedky. O *Ďakujem, dobre* píše, že „ukazuje výsek zo života niekoľkých rodinne spriaznených postáv. Dusný výsek. Tam sa už ani nikto nikoho nepýta, ako sa má, všetci o všetkých akoby automaticky predpokladali či aspoň tušili, že je to naprd.“²⁰ V jej slovníku má miesto nielen „naprd“, ale aj „nefajn“, čo ju posúva k literatúre, k rozprávaniu „zo života“. K tomu často patrí, že texty pointuje, že jej kritiky sú niekedy svojim spôsobom mikro-poviedky, ktoré v úvode nastolia tému destilovanú z hodnoteného filmu a v závere ich pointuje, nie sucho zhrňa. Napríklad hodnotenie filmu *Môj pes Killer* končí vetou: „Už celé mesiace

¹⁸ Pavel Branko, O čom hovoríme, o čom nie. In: Kinečko 2014, č. 19, s. 12.

¹⁹ Tamže.

²⁰ Zuzana Mojžišová, Tak čo, ako ide život? In: týždeň 2013, č. 6, s. 59.

je mi ctou byť pri vzostupe slovenskej kinematografie.²¹ Tiež je dôležité, že podobne ako Branko sa nevenuje len hranej, ale aj nehranej tvorbe, jej centrálnou témou je zobrazovanie rómskej kultúry.²² Dvojica Branko-Mojžišová predstavuje kritický minimalizmus, eleganciu literárneho štýlu, jasné stanoviská, zaujatie pre slovenský film.

Posledné ich spája s produkciou Evy Vžentekovej a Jany Dudkovej, ktoré reprezentujú zásadne odlišný kritický naturel. Azda by sme ho mohli nazvať „špirálovou kritikou“. Autorky sa pri písaní o filmoch usilujú o pohľad z viacerých strán, detailné skúmanie obrazu či epizód, vrstvenie slov, ktoré je v ostrom protiklade s predchádzajúcim minimalizmom (v kategorizácii Petra Michaloviča majú najbližšie ku kritike upozorňovania).

Eva Vženteková sa po dlhšom období mlčania vrátila k písaniu kritik na konci nultých rokov. Články publikuje nielen v tlačných periodikách, ale aj v internetovom časopise *Filmpress*, ktorý vydáva Syndikát slovenských novinárov. Azda aj preto jej štýl charakterizujú obsiahle vety s odbočkami, aj keď ešte nedosahujú legendárne polstranové vety Jozefa Macka z deväťdesiatych rokov.²³ O filme *Exponáty alebo príbehy z kaštiela* Vženteková píše: „Práve vybalansovaným odstupom snímajúcich prostriedkov od postáv, rozumným používaním detailov, efektívnym pohybovaním sa v obmedzenosti daným priestoroch, súčinným zapojením zvukovej stopy režisér štylisticky a výrazovo odhadol povahu eticky i esteticky náročného terénu, vrátane jeho 'protagonistov', 'tabuizovaných' nie vlastným pričinením ako odsunutých

²¹ Zuzana Mojžišová, Nebezpečne stratený sám v sebe. In: týždeň 2013, č. 13, s. 56.

²² Venuje sa jej aj vo svojej monografii Zuzana Mojžišová, *Premýšľanie o filmových Rómoch*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2014.

²³ Ako napr. „A tak si pomohli literatúrou ako akýmiś polotovarom, ktorý na jednej strane onen kontakt so skutočnosťou ešte nestratil, lebo v prípade románu *Pomocník a zbierky poviedok Pásla kone na betóne ide* naozaj o slušnú literatúru, ktorej možno priznať umelecké hodnoty, na druhej strane formuje túto skutočnosť do určitých príbehov, postáv, konfliktov, ktoré možno ľahšie než skutočnosť zjednodušovať a schematizovať a prispôbovať tak schopnostiam a požiadavkám filmárov a ich scenáristov a dramaturgov – a oni túto literatúru naozaj takto znásilňovali rovnako ako skutočnosť, mysliac si, že čokoľvek sa dá nastoknúť kamkoľvek, na akúkoľvek konštrukciu, a nevšimli si ich ani očividne nezmyselné výsledky a dôsledky takéhoto postupu“. Jozef Macko, *Mýtus úspech v slovenskej kinematografii začiatku osemdesiatych rokov*. In: *Slovenský hraný film 1970 – 1990* (ed. Václav Macek), Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 114.

výčítiek ľudskej nedokonalosti.²⁴ Pre Vžentekovú je charakteristické, že sa usiluje o detailné skúmanie, skúmanie „pod lupou“, ktoré však niekedy vyúsťuje v hypertrofiu detailizmu strácajúceho vedomie súvislostí a celku. Spolu so Zuzanou Mojžišovou je najdôslednejšou kritičkou, dbá, aby hodnotila všetky slovenské premiéry, publikovala aj text o ročnej produkcii *Koncoročná bilancia slovenskej produkcie*.²⁵ Do istej miery sa dá povedať, že práve tento text odкрýva hlavný problém Evy Vžentekovej, sľubuje viac, než v skutočnosti ponúka. Jej ambície v súčasnosti niekedy narážajú na fakt, že „pre stromy nevidí les“, záujem o interpretáciu detailu jej bráni výstižne pomenovať zmysel celku diela.

V trende „špirálovej“ kritiky Evy Vžentekovej kráča aj Jana Dudková, iba čerpá z iných zdrojov. Dudková dáva na vedomie svoju kulturologickú orientáciu, sčítanosť, ktorá čerpá z aktuálnych populárnych zdrojov reflexie spoločnosti a kultúry. Jej akademické zázemie – pracuje na Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV – sa odráža v citačnom registri, ktorý obsahuje mnohé populárne zahraničné mená a presakuje z času na čas aj do jej recenzií (napríklad pripomenutie terminológie Lea Braudyho v recenzii filmu *Anjeli*²⁶). Príklad „špirálovitého“ písania z recenzie filmu *Zamatoví teroristi*: „Etická pochybnosť, finančná náročnosť a významová prázdnota, či skôr bezcieľnosť a zbytočnosť týchto explózií stavia akt nakrúcania filmu o danej téme na úroveň identifikácie s určitým aspektom osudu všetkých troch protagonistov: všetci traja totiž prežili minulosť, ktorá ich zredukovala na atraktívny obraz osamelých bojovníkov za konečný 'výbuch' režimu – no všetci traja ostali konfrontovaní so skutočnosťou, že toto konečné rozplynutie sa minulo s cieľom.“²⁷ Aj z tohto je zrejmé, že takýto spôsob písania sa dá označiť aj ako „znalecký“, berúci do úvahy celú zložitosť filmovej produkcie a komplexnosť diela. Jana Dudková podobne ako Vženteková patrí k stabilným hodnotiteľom produkcie, ktorej sa každoročne venuje v časopise film.sk. Pre recenzie volí filmy, ktoré súznejú s jej záujmom o regionálne odlišnosti

²⁴ Eva Vženteková, K názorom na film Exponáty alebo príbehy z kaštieľa. Dostupné online <http://www.filmpress.sk/myuslim-si/2631-k-nazorom-o-filme-exponaty-alebo-pribehy-z-katiea>

²⁵ Eva Vženteková, Koncoročná bilancia slovenskej produkcie. Dostupné online <http://www.filmpress.sk/myuslim-si/2765>

²⁶ Jana Dudková, Anjeli sú bytosti na hrane. In: film.sk 2012, č. 6, s. 30 – 31. Dostupné online http://old.film.sk/show_article.php?id=6985&movie=&archive=1

²⁷ Jana Dudková, Ešte týchto pár stromov vyhodíme do vzduchu. In: Kinečko 2013, č. 17, s. 11.

v európskej produkcii. Priamo či nepriamo konfrontuje slovenskú tvorbu s aktuálnym dianím vo svetovej kinematografii.

Vženteková aj Dudková dokážu aj zaujať stanovisko, ale predsa často objavíme u nich stratégiu, ktorá by sa dala zhrnúť pod pojem „jeden krok dopredu, dva dozadu“, ktorý u „minimalistov“ chýba. Akoby dominantné sústredenie na drobnosti niekedy bránilo jasne povedať, či je film dobrý alebo nie.

Suchou ratolesťou „špirálovitej“ kritiky sú anarchisticko-chaotické kritiky Juraja Malíčka, ktorý nedokáže udržať pozornosť pri jednom probléme, ľubovoľne preskakuje od problému k problému a s obľubou dospieva k rozpornému stanovisku. Pre pochopenie jeho metódy je dôležité poznanie, že predtým, ako sa stal spolupracovníkom časopisu .týždeň, Malíčkovým hlavným publikačným priestorom bol internet, internetové časopisy, blogy, v ktorých v princípe niet žiadnych priestorových obmedzení, redaktor síce nevymizol, ale jeho význam sa podstatne zredukoval.

Spolu s Františkom Gyárfášom publikoval knihu recenzií/kritík na 100 filmov (vrátane troch slovenských – *Vlčie diery*, *Kapitán Dabač*, *Postav dom, zasad' strom*) pod názvom *Naše filmové storočie*.²⁸ Kniha nepodáva chronologický výklad dejín, ale tematický, obsahuje desať kapitol.²⁹ Publikácia je na slovenské pomery rozsahom výnimočná, ponúka takmer 600 rukopisných strán recenzií na filmy. Kniha obnažuje kritické miesta internetovej publicistiky, ktorá sa sústreďuje najmä na artikuláciu pocitov z vnímania diela, nedbá o argumentáciu, dôraz kladie na rýchle upútanie čitateľa, ktorý sa skôr zaujíma o kuriozity, vtip, neobvyklý uhol pohľadu, než starostlivo vyargumentovanú, možno nudnú, ale dôkladnú analýzu umeleckého diela. Malíček nedbá o korektnosť formulácií, ide mu najmä o odlišnosť, aby si ho všimli v záplave iných blogov a iných internetových periodík. V niektorých jeho textoch už ide takmer o grafomanské písanie. Partner v dialógu František Gyárfáš (podľa noticky v knihe píše okrem iného „najmä filmové recenzie“) nezachádza až do takých extrémov ako Juraj Malíček, ale je zrejmé, že

²⁸ František Gyárfáš, Juraj Malíček, *Naše filmové storočie*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014.

²⁹ My generation, There is no spoon, Too Old to Rock'n Roll: Too young to Die, Aristotle was not Belgian, Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt, All you need is Love, Men at Work (sem zaradili *Kapitána Dabača*), Das Schicksal mischt die Karten, Wir spielen (pod toto heslo vložili *Vlčie diery*), Menschliches, Allzumenschliches, Guilty Pleasure (kapitola obsahuje texty o filme *Postav dom, zasad' strom*).

uprednostnenie „živého“ písania oproti písaniu „koženému“ aj u neho zanecháva stopy na štýle. Gyárfáš je nepochybne opatrnejší vo formuláciách, dokáže úspornejšie narábať so slovami, ale fakt, že okrem neho samotného akoby nemal žiadnu kontrolu, aj u tohto „internetového“ autora vedie k „hlúpostiam“. (O „veľkorysosti písania“ svedčí aj drobnosť, že nepíšu o storočí, ale o 86 rokoch – najstarší spomínaný film je *Chamtivosť* z roku 1924, najnovší *Scott Pilgrim proti celému svetu* z roku 2010.)

Naše filmové storočie je aj pokusom o preniknutie publicistiky do akademickej oblasti (dejiny sú výrazne akademickou disciplínou). Neúspech knihy pramení aj z toho, že „sféra publicistická a sféra akademická sebou odedáva navzájom (a právem) opovrhujú. Neboť akademici často nedovedou sesmolit stručný a čtivý článok do novin, natož k nemu vymyslet titulok, a soubor jejich poznatkov (někdy jen kmenových rituálů) býva adresovaný zase jen akademické, tedy ohraničené obci fakultních kamrlíku a vědeckých konferencí.“³⁰

Absolútnym protikladom slovného „obžerstva“ Malíčka a Gyárfáša je kniha *Best of Slovak Films 1921 – 1991* anglického kritika českého pôvodu Petra Hamesa.³¹ Autor asketicky úsporne a maximálne výstižne formuluje hodnoty, ktoré ho zaujali v slovenskej produkcii 20. storočia. Kniha ponúka aj jasné hodnotové stanovisko, aj encyklopedicky hutné zhrnutie deja, štýlu, významu – svojím prístupom je blízka Lukešovej práci *Diagnózy času*, Lukeš však má predsa len väčší priestor aj na vysvetlenie historického kontextu toho-ktorého produkčného obdobia.

V tretej skupine kritiků sa ocitli práce od autoriek a autorov, ktorí sa nevenujú systematicky kritikej práci. Prístupy sú pomerne odlišné, ale nie sú ani minimalistické, ani špirálovité, to, čo ich spája, je, že sú výberové. Ich autorky a autori píšu recenzie zriedka, keď si nejaký film na hodnotenie vyberú, tak obvykle súvisí s hlavným zameraním ich akademickej práce – napríklad Mária Ferenčuhová, ktorej pracovnou sférou je dokumentárny film, uverejní kritiku dvoch filmov *Nemoc tretej moci* (2011) a *Muži revolúcie* (2012) Zuzany Piussi.³² Ku kritičkám „výberových príbuzností“ môžeme zaradiť aj Katarínu Mišíkovú a Petru Hanákovú.

³⁰ Jaromír Blažejovský, *Oko, srdce, mozek, pero a pěst – Empirické poznámky před deštivou komnatou*. In: *Cinepur* 2015, č. 100, s. 64.

³¹ Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

³² Mária Ferenčuhová, *Publicistika jej pristane*. In: *Kinečko* 2012, č. 9, s. 10.

V profesionálnej histórii Petry Hanákovej má svoje miesto okrem iného aj práca o Pedrovi Almodóvarovi³³ či o Paľovi Bielikovi,³⁴ autorka spája svetové so slovenským v zmysle úvah, ktoré reflektujú aktuálne trendy v reflexii umenia v dominantných kultúrnych svetových centrách, a má blízko k populárnej kultúre. (K jej úspešným projektom patrí napríklad aj prezentácia Slovenska v rámci prestížneho Benátskeho bienále, kde si návštevníci podľa svojho výberu mohli dať vytetovať na telo známe výtvarné diela slovenských autorov. Jej obdiv k „živému umeniu či umeniu ulice“, ktoré nehľadí na ušľachtilý akademický snobizmus, sa prenáša aj do jej hodnotenia filmu a filmovej kultúry.) Okrem iných publikovala recenziu na *Tigre v meste*³⁵ a *Anjelov*.³⁶ Pre jej štýl je príznačná iskrivosť, ktorá sa nebráni preberaniu odborného žargónu (nie honorových prvkov ako Zuzana Mojžišová, aj keď ich tiež občas využíva). O autoroch *Anjelov* napíše, že „novo-vlnová politique des auteurs i domorodá poklesnutá tradícia núdzového do-it-your-self-movie ich naučila, že si možno vystačia aj sami“, alebo: „Podzámskej Magda je skôr variáciou na figúru 'ženy na pokraji nervového zrútenia' a gay friendly film s jej konvenčnými starosťami (tehotenstvo v odcudzenom vzťahu) nemá veľa pochopenia“.³⁷ Hanákovej zámerná „antiakademickosť“, ako je zrejmé, sa nevyučuje s kritikou erudícou a jasným hodnotiacim postojom.

Už spomínaná Mária Ferenčuhová je nielen úspešnou poetkou, ale aj historičkou a teoretičkou dokumentárnej tvorby. A práve sústavné hodnotenie non-fiction produkcie, aj tej pre kiná, ale aj televíznej, jej zaručuje výnimočné miesto v spektre politickej obce. Pre jej prístup by sa dala použiť fráza „ako veci fungujú“, ale súčasne aj „čo je vo veci“. Ferenčuhová pátra po drobnosti, ktorá rozhoduje o podobe diela – u Ostrochovského *Gardy* je to komentár,³⁸ u Vojtekovho *Tak ďaleko, tak blízko strih*, ale aj osobité využívanie hudby či komentára (prirovnáva

³³ Viktória Matáková – Petra Hanáková, Pedro Almodóvar. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007.

³⁴ Petra Hanáková, Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010.

³⁵ Petra Hanáková, *Tigre v meste*. In: film.sk 2012, č. 7 – 8, s. 32 – 33. Dostupné online http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=7011&movie=&archive=1

³⁶ Petra Hanáková, *Anjeli strážni* Róberta Švedu. In: Kinečko 2012, č. 11, s. 11.

³⁷ Tamže.

³⁸ Mária Ferenčuhová, *Kríza filmového komentára vo filme Garda*. Dostupné online <http://www.dokrevue.cz/blog/kriza-filmoveho-komentara-vo-filme-garda>

ho k *Slepým láskam*).³⁹ V jej texte nenájdeme žiadne klišé či frázy. Ferenčuhová sa v kritikách cielavedome vzpiera mnohoznačnosti poetického textu, je vecná, triezva, niekedy takmer technicistná, v zmysle obvyklej stratégie dieťaťa, ktoré dovtedy rozoberá hračku, dokiaľ nezistí, ako funguje. Vďaka jej analýze vieme pochopiť, prečo je zážitok z diela taký, aký ho máme. Nie vždy sa jej darí tento ideál naplniť. V texte o diele Zuzany Piussi akoby bola zviazaná jej „legendou“. V recenzii tvrdí, že obraz, ktorý Piussi „podáva o situácii v justícii je emotívno-racionálny“, toto tvrdenie však nepomáha pochopiť „štruktúru diela“.⁴⁰

Katarína Mišíková spolu s Jurajom Mojžišom napísala obsiahly text o premenách rozprávania v slovenskom hranom filme od štyridsiatych rokov po súčasnosť.⁴¹ V jej recenziách na filmy *Môj pes Killer* a *Ďakujem, dobre* nájdeme vplyvy tejto práce. O hlavnej postave Fornayovej filmu tvrdí, že „nečitateľnosť Markovho charakteru je kľúčovým prvkom účinku, ktorý Fornay dosahuje odpsychologizovaným a observatívnym spôsobom rozprávania. Marek sa vyskytuje takmer v každom zábere, to on fixuje rozsah znalosti narácie. Avšak tá je až novorománovým spôsobom nekomunikatívna a tvrdošijne zotráva pri opise vonkajška.“⁴² V obidvoch textoch Mišíková vie udrieť „kliniec po hlavičke“, aj keď jej dôraz na uchopenie rozprávania, príbehu dominuje, predsa nezabúda ani na detailnú analýzu. Podľa nej Prikler pracuje „so spirituálnymi prvkami – vkladá ich do nepatričných juxtapozícií, a tým ich desakralizuje. Podnikateľov príchod do fabriky sníma ako odraz v skle vitríny, v ktorej je umiestnená pieta, pohrebné zvony v krematóriu ruší hluk vrtačky a nadávky robotníkov, čakanie na Ježiška je pre deti len trapasom, rodičia kladú kyticu ku krížu pre mŕtveho syna pri ceste v rušnej rannej premávke, otec, ktorý už nespoznáva vlastného syna, počúva spolubývajúceho Otčenáš.“⁴³

³⁹ Mária Ferenčuhová, Tak ďaleko, tak blízko... ale ako vlastne? Dostupné online <http://www.dokrevue.cz/blog/tak-daleko-tak-blizko-ale-ako-vlastne>

⁴⁰ Mária Ferenčuhová, Publicistika jej pristane, c. d.

⁴¹ Katarína Mišíková – Juraj Mojžiš, Modely narácie v slovenskom hranom filme 1948 – 2000. Rukopis, 2010, dostupný v archíve FOTOFO a Slovenského filmového ústavu. Čiastkovo publikované v časopise Kino-Ikon. Pozri Katarína Mišíková – Juraj Mojžiš, Spoločne v rozdelenom svete. In: Kino-Ikon 2008, č. 2., s. 5 – 48.; Katarína Mišíková – Juraj Mojžiš, Zložitý hrdina v jednoducho rozdelenom svete. In: Kino-Ikon 2009, č. 1, s. 5 – 20.; Katarína Mišíková – Juraj Mojžiš, Môže sa (skoro) všetko, len nie normálne (1972 – 1975). In: Kino-Ikon 2009, s. 5 – 62.; Katarína Mišíková – Juraj Mojžiš, O hrdinoch z okraja. In: Kino-Ikon 2010, č. 1, s. 5 – 40.

⁴² Katarína Mišíková, Postoj zabijaka. In: film.sk 2013, č. 4, s. 33.

⁴³ Katarína Mišíková, Homo economicus v kríze. In: Kinečko 2013, č. 14, s. 15.

Okrem textov, ktoré sme si rozdelili pracovne na tri skupiny – minimalistické, špirálovité, výberové príbuznosti, v rokoch 2012 a 2013 sa publikovali aj recenzie, ktoré by bolo zbytočné radiť do niektorej z týchto skupín. Najmä preto, že sú to texty kritikov, ktorí sú buď ešte študentmi vysokých škôl, alebo ich nedávnymi absolventmi. Iba texty Žofie Bosákovej sa vymykajú z týchto „začiatočníckych“ prác, v jej prístupe ku kritike je zrejmä aj systematickosť, aj schopnosť výstižne formulovať osobitosť hodnotených filmov, aj keď, samozrejme, nie vždy.

Úplne novým fenoménom, ktorý sa objavoval sporadicky už v nultých rokoch, no získal jasné vyhranenie až v nasledujúcom desaťročí, je ideologická kritika. Eva Filová hodnotí filmy zo zorného uhla pohľadu feminizmu, rodových štúdií, prináša do kritiky, ktorá stála na pilieroch klasickej estetiky, štrukturalizmu či semiotiky, nové poznatky. Či už je to hodnotenie „teplej úrody“ na VŠMU, študentských filmov, ktoré sa venujú LGBT komunite, alebo štúdia o konflikte rodina vs. sexualita v štúdiu z dejín kinematografie *V tradičnej rodine zmyselnosť nehľadaj*.⁴⁴ Jej základný postoj vystihuje prevzatý názor od Butlerovej, že „muž a žena sa stávajú zameniteľnými kategóriami“. Filovej práca na projekte oral history vyústila v recenzii úspešného študentského filmu *Odchod na korze*.⁴⁵ Podobne ako v prípade Evy Vžentekovej podmieňuje explikáciu diel často katolicizmus, teológia, Eva Filová vníma v hodnotených filmoch aspekty, ktoré ostatným kritikom zostávajú ukryté, resp. ich označujú za nad- či dez-interpetáciu.

Ak by som mal zhrnúť poznanie z prečítaných textov, recenzií a kritik slovenských filmov v rokoch 2011 až 2015, tak treba skonštatovať, že úroveň kritickej tvorby je podstatne lepšia než sa zvykne o nej hovoriť. V princípe v nej prevládajú dva trendy – jeden, ktorý zdôrazňuje komplexnosť filmového diela a usiluje o jeho odraz aj v spôsobe hodnotenia (Branko, Dudková, Vženteková, Hanáková) a druhý, ktorý vyzdvihuje skôr dramaturgicko-scenáristickú analýzu a sústreďuje sa na príbeh a jeho výklad (Mojžišová, Mišíková). Pozorný čitateľ môže identifikovať v rámci spektra odlišných pohľadov dozrievanie osobitých štýlov, je zrejmé, že popri Pavlovi Brankovi budeme mať časom možnosť čítať knižné vydania iných slovenských filmových kritičiek (kvalitných systematických kritikov nemáme). Najbližšie je k tomu kroku určite Zuzana Mojžišová. Niektorí autori sú dvojdomí, venujú sa nielen kritike, ale aj

⁴⁴ Eva Filová, *V tradičnej rodine zmyselnosť nehľadaj*. In: Zborník Letného filmového seminára 4 živly. Bratislava: Štyri živly, 2015, s. 23 – 25.

⁴⁵ Filová, Eva: Sabinovské reminiscencie. In: Kinečko 2013, č. 17, s. 13.

histórii, resp. teórii. Eva Filová, Eva Vženteková či Zuzana Mojžišová vydali v sledovanom období aj historické publikácie.

Mimoriadnou udalosťou rokov 2011 – 2015 sú *Diagnózy času* Jana Lukeša.⁴⁶ Po *Dejinách slovenskej kinematografie*⁴⁷ nová sumarizujúca publikácia o českých a slovenských hraných filmoch po roku 1945. Jej prednosťou je pohľad z česko-slovenského kontextu, hodnotenie, ktoré prirodzene vychádza z vedomia jednotnej československej organizácie, ktorá ovplyvňovala slovenskú produkciu aj po federalizácii kinematografie v roku 1969. Tiež autorova schopnosť priam encyklopedicky hutne, a pritom výstižne charakterizovať konkrétne dielo patrí k nadpriemerným zjavom vo filmovej kritike. Ale ani táto kniha sa neobišla bez čoraz zreteľnejšieho ohľadu na potenciálneho kupca – miestami kladie zbytočne veľký dôraz na diela, ktoré pre dejiny nie sú takmer nijakým prínosom, ale to, že vnikli pomerne nedávno, vyvoláva očakávanie, že práve o nich by si rád čítal kinofil, ktorý zvažuje, či si knihu kúpi alebo nie. U historika by takéto kritérium nemalo hrať žiadnu rolu. Historickkej vernosti sa striktnie držia dve kritičky, ktoré okrem recenzií spracovali aj dve osobité témy z dejín – Eva Filová v knihe *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*⁴⁸ zhrnula dejiny z dosiaľ nikým nespracovaného uhla, Eva Vženteková v publikácii *Diptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*⁴⁹ sa pokúsila o re-interpretáciu dvoch výnimočných diel šesťdesiatych rokov. Najmä práca Evy Filovej je pionierska, prináša málo známe fakty z dejín, napríklad o filme *Zmluva s diablom*, ale aj interpretácie, ktoré hovoria o kultúrnych stereotypoch podmieňujúcich tvar filmových diel.

Eva Vženteková prináša minuciózne analýzy, interpretáciu dvoch majstrovských diel, z ktorých najmä *Organ* tvorí nielen pilier dejín slovenského filmu, ale je súčasne zásadnou pozitívnou hodnotou dejín slovenského umenia. Pozorné skúmanie vzniku diela, od literárneho scenára cez režijný scenár až po samotnú realizáciu, nemá u nás obdobu. Autorka demýtizuje ustálené stereotypy o spolupráci Alfonza Bednára a Štefana Uhra, dokumentuje, že prínos Uhra do príbehu a jeho

⁴⁶ Jan Lukeš, c. d.

⁴⁷ Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Vydavateľstvo Osveta, 1997.

⁴⁸ Eva Filová, *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013.

⁴⁹ Eva Vženteková, *Dyptich Štefana Uhra. Organ a Tri dcéry*. Bratislava: Fotofo, Stredo-európsky dom fotografie – Slovenský filmový ústav, 2013.

štylizácie bol podstatne výraznejší, než sa všeobecne traduje. Vženteková kombinuje štrukturalistický prístup, v ktorom hrá rolu len a len dielo, s dôslednou vernosťou kresťanskej teológie (absolvovala dva roky štúdiá na teologickej fakulte Trnavskej univerzity), utvorila kombináciu, ktorá dosiaľ nemala miesto v domácej filmovej reflexii. Rastrom, ktorým Vženteková pomeriava postavy, situácie, príbeh, je Biblia, tradícia kresťanského spiritualizmu ponúkajúca pomerne odlišný výklad Uhrových filmov než bolo doposiaľ tradíciou. Na jednej strane niekedy autorka nadinterpretuje scény, vkladá im významy, ktoré nie sú príliš presvedčivé, ako napríklad tvrdenie, že štrnásť rehoľníčok reprezentuje štrnásť zastavení krížovej cesty Ježiša Krista,⁵⁰ na druhej strane je faktom, že spiritualita, ktorú obidvom dielam pripisuje vo filmovej reflexii, bola na okraji, alebo sa o nej vôbec nepísalo.

V knižnom debute Evy Filovej *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* dominuje feminizmus, stratégia, ktorá odkrýva spodné, doteraz často obchádzané prúdy podmieňujúce podobu diel. Jej „panerotizmus“ – „samotné médium filmu je erotické – vťahovaním dovnútra, uhrančivosťou a vzrušivosťou“⁵¹ – sa spája s hlbokou znalosťou literatúry aj filmovo-vednej literatúry, ale aj aktuálnych teórií umenia a feminizmu. Skvelá interpretácia Robbe-Grilletových slovenských prác – „bez slasti a bez bolesti“ *Muž, ktorý luže*⁵² a „slasť a bolesť“ *Eden a potom*⁵³ – je len pars pro toto skutočne prelomovej práce v reflexii filmového umenia u nás. Kapitoly *Sexus a šialenstvo*, *Import/export erotiky*, *Normalizačný sexizmus: chlapi a ich zbrane*, *Folkloristický erotizmus...* až po *Rodové aspekty po roku 1989* rozprávajú iné dejiny slovenského filmu než na aké sme boli zvyknutí alebo aké sme mali k dispozícii. Unikátne partiálne interpretácie tvoria integrálnu súčasť jasne formulovaného feministického stanoviska, ktoré môže niekedy prekážať istou necitlivosťou k celku diela, predsa však znamená zásadný prínos k poznaniu tvorby. V knihe *Slovenský film v ére transkulturality*⁵⁴ Jana Dudkovej tvorí bázu interpretácie filmov po roku 1989 teória krízy národnej identity, vzťah antropológie a nadmodernity. Dudková čerpá z teórií Wolfganga Welscha, Marca Augého, Alaina Finkielkrauta, Vladimíra Macuru atď., jej

⁵⁰ Tamže, s. 159.

⁵¹ Filová, *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*, s. 10.

⁵² Tamže, s. 61.

⁵³ Tamže, s. 65.

⁵⁴ Jana Dudková, *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení – Drewo a srd, 2011.

knihy potvrdzuje bohaté akademické vzdelanie, ktoré sa dobre orientuje v aktuálnej svetovej i domácej teoretickej produkcii. Dudková skúma „tri základné cesty reprezentácie krízy pojmu národa. Po ceste objavovania nemiest a po ceste ‘sebakolonizačnej’ hybridizácie (...) ide o cestu demokratizačnú – alebo priamo multikulturalizačnú.“⁵⁵ Dudková upozorňuje na to, že „so šírením nadnárodného trhového hospodárstva sa miesta stretávajú a striedajú s novými typmi priestorov a vzťahov, ktoré zásadne menia vnímanie identity.“⁵⁶ Typickými miestami sú letiská, viacprúdové diaľnice, veľké obchodné centrá, z tohto zorného uhla získava na význame napríklad dielo *Zostane to medzi nami*, ktoré podľa autorky je „osamelým príkladom programového vstupu nadmodernity do slovenského filmu“.⁵⁷ Vo filme Martina Repku *Návrat bocianov* (2007) vidí naproti tomu doklad „prechodu od kultúry nemiest ku kultúre miest“.⁵⁸ Kniha pracuje s termínmi ako „sebakolonizácia“ či postkoloniálne štúdie.

Tri posledne vyššie spomenuté autorky reprezentujú tri odlišné interpretačné stratégie – teologickú, feministickú, postkoloniálnu. Vženteková, Filová, Dudková vychádzajú z teórií, ideológií či filozofií a s ich zázemím ponúkajú odlišné interpretácie filmov. Zuzana Mojžišová v knihe *Premýšľanie o filmových Rómoch* postupuje s nadsádzkou povedané z opačného konca – od filmov k ani nie tak teórii ako k životnej praxi. Filmový obraz a jeho zdroj sú u nej úzko previazané, prepojené, jedno sa obracia k druhému a vzájomne sa ovplyvňujú. Skôr ju zaujímajú príbehy, než by dokumentovala na filmovej produkcii platnosť sociálnych, antropologických, psychoanalytických či iných teórií.

Pre rozvoj filmologického myslenia dôležitú rolu zohrávali pravidelné česko-slovenské konferencie, ktoré sa konali v rokoch 1997 – 2010 striedavo v Českej, resp. Slovenskej republike a udržiavali kontakty medzi českou a slovenskou filmovou vedou. Po roku 2010 sa každý druhý rok koná konferencia len na Slovensku Okrem diskusií počas konferencií vzdelávaniu pomáhajú aj zborníky, ktoré odrážajú aktuálny stav odboru, problémy, ktorým sa venujú jeho reprezentanti, potenciálne slúžia aj ako učebnice. Po konferencii o Bélovi Balázsovi (2009) sa uskutočnili

⁵⁵ Tamže, s. 173.

⁵⁶ Tamže, s. 68.

⁵⁷ Tamže, s. 80.

⁵⁸ Tamže, s. 88.

dve konferencie – *Minority a film*⁵⁹ a *Film a kultúrna pamäť*,⁶⁰ z ktorých SFÚ vydal vždy v nasledujúcom roku zborník (ed. Martin Kaňuch).

O stave filmovej reflexie nesvedčia len texty, ktoré analyzujú, komentujú, hodnotia súčasnú produkciu, ale aj práce, ktoré skúmajú diela z dejín slovenskej kinematografie či zahraničnú tvorbu. Aj keď tieto sú v menšine, pretože dialóg s aktuálnou domácou produkciou je určujúci, predsa ich pri prehľade o stave našej filmovej kritiky/histórie/teórie/reflexie nemôžeme vynechať.

Prvý zborník podmienila aktuálnosť problému koexistencie minority a majority v stredoeurópskom kontexte, cez zobrazovanie minorít sa obnažujú predsudky, averzie, ktoré siahajú hlboko do minulosti. Spomedzi prehľadových štúdií, ktoré patria do oblasti historických výskumov, k dôležitým patrí text Petry Hanákovéj o protičeskej propagande v slovenskom filme v rokoch 1939 až 1945. Dosiaľ nespracovanú tému si zvolili Martin Palúch – obraz Rusínov v slovenskom dokumentárnom filme, etnograf René Lužica obdobne skúmal rómsku tému. O presah od národnostných menšín k žánrovým sa pokúsila Eva Filová v štúdiu o experimentálnom filme *Lili Marlen* (1970) Petra Mihálika, k tomuto treba pridať aj štúdiu Márie Ferenčuhovej o filme *Robotník X* (1970) Dušana Trančíka. V druhom zborníku *Film a kultúrna pamäť* dominuje história. V rámci edície Camera obscura Slovenského filmového ústavu, jediného vydavateľstva, ktoré sa na Slovensku systematicky venuje knihám o filme, vznikli dve knihy – najprv v roku 2012 SFÚ uviedol na trh *Hrabalovský svet očami Jiřího Menzla* od Petra Gavaliera,⁶¹ o rok neskôr zborník o diele Alaina Resnaisa.⁶²

Peter Gavalier po knihe o tvorbe Wima Wendersa⁶³ a obsiahlej štúdiu o filmovej tvorbe herca Ivana Palúcha⁶⁴ napísal analytickú publikáciu o podstatnej časti tvorby Jiřího Menzla, ktorá súvisí s dielom Bohumi-

⁵⁹ Martin Kaňuch (ed.), *Minority a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2012.

⁶⁰ Martin Kaňuch (ed.), *Film a kultúrna pamäť*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2014.

⁶¹ Peter Gavalier, *Hrabalovský svet očami Jiřího Menzla*. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národný filmový archív, 2012.

⁶² David Čeněk – Martin Kaňuch – Michal Michalovič (eds.), *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013.

⁶³ Peter Gavalier, *Spletité cesty Wima Wendersa*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2006.

⁶⁴ Peter Gavalier – Martin Palúch – Jana Dudková – Oliver Bakoš – Ján Jaborník, *Herec Ivan Palúch*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008.

la Hrabala. Gavalier pokračuje v metóde, ktorú používal aj v predchádzajúcich štúdiách – podrobné možno až opisné rozборы kladú dôraz na dielo samotné, nie na kontexty, biografické či spoločenské súvislosti. Ponúkajú interpretáciu diela, ktoré patrí k symbolom českej novej vlny šesťdesiatych rokov, autor súčasne sleduje jeho premeny až po poslednú menzlovskú adaptáciu – *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006).

Špecifickým projektom je zborník *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*, ktorý pripravili editori David Čeněk, Martin Kaňuch, Michal Michalovič. Kniha potvrdzuje úzku previazanosť slovenského a českého filmologického prostredia, na jej vzniku sa v takmer rovnakej miere podieľali slovenskí i českí filmológovia/estetici – z našej strany okrem iných Mária Ferencuhová, Katarína Mišíková, Juraj Mojžiš, Miroslav Marcelli, Juraj Oniščenko (okrem českých kolegov zborník obsahuje aj preklady štúdií francúzskych a britských teoretikov). Nová interpretácia autora, ktorý významne ovplyvnil európsku (aj českú a slovenskú) kinematografiu šesťdesiatych rokov, upozorňuje na potrebu „intelektuálnej kinematografie“. Pripomenutie aktuálnosti Resnaisovho diela (prezentácia knihy sa konala v rámci prehliadky Resnaisových diel na festivale Cinematik v Piešťanoch) tvorí jeden z pilierov, ktorými sa filmológovia pokúšajú čeliť záplave komerčných žánrových titulov, ktoré devalvujú umenie na zábavu.

V roku 2014 stabilná autorská dvojica Peter Michalovič – Vlastimil Zuska (spoločne napísali monografiu *Juraj Jakubisko*⁶⁵ a teoretickú publikáciu *Znaky, obrazy a stíny slov*⁶⁶) uviedla nový titul – *Rozprava o westerne*.⁶⁷ V knihe autori skúmajú z teoretického i historického hľadiska významný žáner kinematografie. Popularizáciu teórie filmových žánrov od Martina Cielu⁶⁸ po vyše dvadsiatich rokoch nasleduje systematická vedecká práca, ktorá začína výkladom teórie žánru, rozprávania i westernu (v texte nájdeme odkazy na Aristotela, Foucaulta či Todorova) a pokračuje vzťahom filmových žánrov, ktorý autori reflektujú najmä zo štrukturalistických prístupov, a westernu a jeho premenami od nemej éry až takmer do súčasnosti. Plynulý prechod od historického k teoretickému

⁶⁵ Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, Juraj Jakubisko. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005.

⁶⁶ Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009.

⁶⁷ Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Rozprava o westerne*. Bratislava: Slovenský filmový ústav - Vysoká škola múzických umění, 2014.

⁶⁸ Martin Ciel, *Film. Ilúzia a akcia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992.

prístupu dokumentuje aj piata kapitola, ktorá v odkaze na Ecovu koncepciu otvoreného a uzatvoreného umeleckého diela skúma „žáner v ohnisku interpretácií“.

Rozprava o žánri potvrdzuje dominanciu postštrukturalistických teórií na filmovú reflexiu u nás, určite aj preto, že je to koncept Petra Michaloviča, najvýraznejšieho filmového teoretika. Podnetná inšpirácia Kataríny Mišíkovej o vťahnutí filmovej kognitivistickej teórie⁶⁹ do úvah o filme nenašla dosiaľ nasledovníka.

Zo stručného prehľadu tendencií, autoriek a autorov, ktorých môžeme zahrnúť do rámca filmovej reflexie, vyplýva, že jej stav je až prekvapujúco dobrý. Už fakt, že sa dôsledne venuje slovenskému filmu, čo je jej základná úloha, je chvályhodný. A že niektoré hodnotenia sú plytké, nehrá až takú rolu, podstatné je, že po roku 2000 postupne vyrástlo niekoľko osobností, ktoré majú aj vyhranený vkus, aj štýl, aj postrehy, ktoré podstatne obohacujú vnímanie diel (ani v českej literárnej teórii nebolo desať Šaldov, ale len jeden, na Slovensku je jeden Milan Hamada, nie je ich tucet). Myslím si, že tak ako kritika podporovala a pomáhala obrodnej vlne dokumentarizmu po roku 1998, tak sme teraz svedkami podpory úspešnej transformácie hranej tvorby, ktorá čoraz častejšie prináša dôkazy o tom, že aj slovenskí filmári môžu patriť k európskej špičke. U najlepších kritikov je zrejme neustále sledovanie aj zahraničnej produkcie, konfrontácia domácej so svetovou produkciou, a tým aj stupňovanie nárokov na slovenskú tvorbu. Určite by som bol radšej, keby som pri takomto hodnotení mohol vymenovať desiatky skvelých a rozmanitých osobností, ale som realista a viem, že musíme byť radi, ak sa slovenskej tvorbe venuje niekoľko mimoriadnych kritičiek a kritikov.

⁶⁹ Katarína Mišíková, *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009.

AUTORI KAPITOL

Katarína Mišíková je docentka a vedúca Katedry audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave. Pôsobila ako akvi-zičný dramaturg artových filmov Slovenskej televízie. Prednáša o dej-ních filmu, kognitívnej a naratívnej teórii a o analýze filmu. Je autorkou monografie *Mysl a príbeh ve filmové fikci* (2009), desiatok článkov a štú- dií v domácich i zahraničných časopisoch a zborníkoch. Je autorkou (spolu s E. Filovou a M. Mikušovou) elektronických skrípt *Kapitoly z dejín svetového filmu* (2015). Medzi jej profesionálne aktivity patrí aj popula- rizácia filmu a myslenia o filme. Je autorkou (spolu s E. Filovou a M. Mi- kušovou) rozhlasového seriálu *Kino-Ucho* (2013 – 2014) a edukatívneho projektu (spolu s V. Raýmanovou) *Filmový kabinet detom* (2014).

Mária Ridzoňová Ferencuhová je docentka na Katedre audiovizuál- nych štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave. Prednáša dejiny a teóriu dokumentárneho filmu a venuje sa predovšetkým réto- rike a poetike slovenských dokumentárnych filmov. Je redaktorkou ča- sopisu *Kino-Ikon*, autorkou vedeckej monografie *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film* (2009) a zostavovateľkou a spoluautorkou monografie *Dokumentárny film v krajinách V4* (2014). Okrem toho je aj autorkou troch zbierok poézie *Skryté titulky* (2003), *Princíp neistoty* (2008) a *Ohrozený druh* (2012).

Eva Šošková sa špecializuje na slovenský animovaný film. Na Katedre audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave vedie seminár *Súčasný slovenský animovaný film*. Ako kurátorka v pro- jekte SFÚ *Digitálna audiovizia* skúmala animované filmy pred roka 1989. Pravidelne publikuje v odborných časopisoch a spolupracuje s festivalmi *Bienále animácie Bratislava* a *Fest Anča*.

Eva Križková je absolventkou odboru filmová veda na Filmovej a tele- víznej fakulte VŠMU v Bratislave. Počas štúdia absolvovala stáž na Uni- verzidade de Aveiro v Portugalsku. V roku 2012 začala doktorandské štúdium na Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV, kde skúma distribú- ciu súčasných umeleckých filmov na Slovensku. Distribúcií tzv. filmov pre náročného diváka sa venuje aj prakticky v distribučnej spoločnosti *Filmtopia*, ktorej je spoluzakladateľkou, PR a projektovou manažérkou.

Je spoluzakladateľkou a šéfredaktorkou filmového dvojmesačníka *Kinečko*, ktorý slúži ako priestor pre otvorenú a fundovanú diskusiu súčasnej filmárskej obce.

Žofia Bosáková v júni 2015 obhájila na Filmovej a televíznej fakulte v odbore audiovizuálne štúdiá dizertačnú prácu zameranú na inštitucionálne podmienky domácej kinematografie. Vo výskume pokračuje v rámci interdisciplinárneho grantu APVV. Niekoľko rokov pravidelne publikuje v médiách o filme, od článkov vo festivalových denníkoch po štúdie v odborne zameraných publikáciách.

Václav Macek je profesorom na Katedre audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave a riaditeľom Stredoeurópskeho domu fotografie. Venuje sa dejinám slovenskej kinematografie a fotografie, je okrem iného autorom monografií o Dušanovi Hanákovi, Štefanovi Uhrovi, Jánovi Kadárovi, spoluautorom *Dejín slovenskej kinematografie*, editorom *The History of European Photography 1900 – 1938 a 1939 – 1969*.

SUMMARY

Seeking the Genre in Contemporary Slovak Fiction film

Katarína Mišíková

The paper focuses on the effect of institutional stimuli of the Audiovisual Fund on the generic, thematic and generational stratification of the recent fiction film, following the emergence of new genres, examining the characteristics of prevalent genre trends and analysing their use in the production, distribution and audience discourse as well as in the critical discourse. By applying Rick Altman's semantic/syntactic/pragmatic approach to selected film works, Mišíková analyses how the concept of genre is used in specific discourses and how this viewpoint is reflected in the success of a film work in terms of production as well as audience reception and critical reception. In this paper, she calls into question the stereotypical division into "genre" and "art" film focusing not only on textual, but also on contextual aspects of the genre identity of Slovak films. The study concludes with examination of the thematically, aesthetically and generationally most consistent trend of Slovak fiction films over the past few years, which has been dubbed "social drama". By analysing the semantic, syntactic and pragmatic qualities of these films, Mišíková formulates the hypothesis about the social drama being an emerging genre of the Slovak film.

Images of "the Different" and of "the Others" in Contemporary Slovak Documentary Film

Mária Ferenčuhová

The paper provides an overview of Slovak documentary films for cinemas and for television released after 2011 when the effects of the Audiovisual Fund and Slovak Public Radio & Television support schemes have become evident. Within contemporary Slovak documentary, Ferenčuhová identifies two major groups. The first one, historical documentaries, deals mostly with Slovak or European past, and more specifically with the 20th century history. The second group, anchored in present times, consists mainly of portraits of Slovak public figures or artists. Only few documentaries deal with social issues. The second part of the paper focuses precisely on this small group of films. It bu-

ilds on the statement of Christian Hansen, Catherine Needham and Bill Nichols that ethnographic and pornographic film are on a comparable basis – both of them stick to reality, both try to broaden our knowledge of what a different culture or unreined sexuality looks and sounds like, and both use a dominant discourse. Yet is it also possible to apply this parallel to social documentary? Ferenčuhová examines ways how the Slovak filmmakers Jaroslav Vojtek, Marek Šulík, Jana Bučka, Ladislav Ka-boš, Pavol Korec and Miro Remo portray the others – the socially deprived or marginalised, i.e. the Roma, convicts, the elderly or people with special needs. Despite the apparent social conscience and empathy of most filmmakers, she concludes these films are based on a discourse of power and in some cases, they exhibit traits of social pornography. Is it actually possible to throw off these shackles?

On the Subject of Animated film

Eva Šošková

The paper follows the situation in this marginal field of cinema in the period from 2012 to 2014 and integrates the animated film into a wider historical context. Šošková elucidates the heterogeneous distribution and production background of this medium in its specific range – from professional short films to feature-length films intended for cinema distribution, to independently produced and distributed experimental films, student films, to children's film production dependent on television. The monitored period is particularly characterised by the emergence of the first post-revolutionary feature-length animated film, the revival of a hitherto stagnant television production for children as well as the continual development of short film festival production. A noticeable quantitative rise in animated works is due to the Audiovisual Fund and the support of the television production on the basis of the „state agreement“.

Student Film in Slovakia

Žofia Bosáková

The paper deals with complex conditions under which student films are currently made by their biggest producer – Film and Television Faculty of the Academy of Performing Arts. It follows up on previous works concerning the student film and examines legislative, financial, institutional and distribution relationships that have been crucial to the making of the given film works over the past three years. The second

part offers a brief overview of the most outstanding student films categorized as live-action, documentary and animated films and attempts to describe the shift from the amateur student scene towards the professional scene of the national cinema.

Turns and Transformations in Slovak Cinema Distribution

Eva Križková

The year 2012 can be estimated as a notional milestone in the history of the Slovak theatrical distribution for several reasons. At that time, there were already all distribution companies that still exist today, more or less in the same constellation (in 2014, the Barracuda Movie distribution company was added to them). Another reason is the effect on the current situation in the cinema distribution resulting from the creation and stabilisation of the support from the Audiovisual Fund as well as the massive wave of cinema digitalisation and the end of the traditional distribution model for films on 35-mm film copies. The paper aims to create a summary of main aspects shaping the examined field, not necessarily an exhaustive summary, but rather a clear one.

(Un)critically on Criticism and Notes on the Theory

Václav Macek

The paper outlines the trends in the film criticism from the years 2011/2012 – 2015 and focuses predominantly on the approach of authors to the evaluation of the Slovak film production, but it also mentions works that go well beyond this and deal with history or rather film theory. The paper puts the examined articles into the institutional context (the state of the medium, distribution, producers' expectations) dividing the whole critical output according to Peter Michalovič's method into four groups – the criticism of sanitation, placement, drawing attention and delight. The text does not summarise, but it is evaluative, highlighting exceptional authors at the expense of the less competent ones.

SLOVENSKÉ MAJORITNÉ HRANÉ FILMY PRE KINÁ

2011 – 2015

Názov filmu	Réžia	AVF	Žáner	Subžáner
Marhuľový ostrov (2011)	Peter Bebjak	-	dráma	milostná
Cigán (2011)	Martin Šulík	x	dráma	sociálna
Dom (2011)	Zuzana Liová	x	dráma	sociálna
Lóve (2011)	Jakub Kroner	x	dráma	milostná / kriminálna
Viditeľný svet (2011)	Peter Krištúfek	x	dráma	psychologická / thriller
Immortalitas (2012)	Erik Bošňák	x	sci-fi	akčné
Zlo (2012)	Peter Bebjak	-	horor	
eŠtébák (2012)	Juraj Nvota	x	tragikomédia	historický film
Anjeli (2012)	Róbert Šveda	-	dráma	psychologická / gay film
Tigre v meste (2012)	Juraj Krásnohorský	x	komédia	kriminálna
Tak fajn (2012)	Palo Janík	-	komédia	
Tanec medzi črepinami	Marek Ťapák	-	muzikál	tanečný film
Až do mesta Aš	Iveta Grófová	x	dráma	sociálna
Attonitas (2012)	Jaroslav Mottl	-	horor	thriller
Miluj ma alebo odíď (2013)	Marianna Čengel-Solčanská	x	dráma	rodinná
Môj pes Killer (2013)	Mira Fornay	x	dráma	sociálna
Ďakujem, dobre (2013)	Matyáš Prikler	x	dráma	sociálna / poviedkový film
Intrigy (2013)	Juraj Kilián	-	dráma	historický film / literárna adaptácia / poviedkový film
Zázrak (2013)	Juraj Lehotský	x	dráma	sociálna
Kandidát (2013)	Jonáš Karásek	x	thriller	satira / komédia
Babie leto (2013)	Gejza Dezorz	x	thriller	gangsterka
Slovensko 2.0 (2014)	kolektív režisérov	x	poviedkový film	hraný / dokumentárny / animovaný
Socialistický Zombi Mord (2014)	Rastislav Blažek - Peter Čermák - Zuzana Paulini	-	horor	retro film
Krok do tmy (2014)	Slavomír Luther	x	dráma	milostná / historická
V tichu (2014)	Zdeněk Jiráský	x	dokudráma	historický film
Deti (2014)	Jaroslav Vojtek	x	dráma	sociálna / poviedkový film
Láska na vlásku (2014)	Marianna Čengel-Solčanská	x	rozprávka	historická

Názov filmu	Réžia	AVF	Žáner	Subžáner
Rukojemník (2014)	Juraj Nvota	x	tragikomédia	historický film
Sedem zhavraných bratov (2015)	Alice Nellis	x	rozprávka	historická
Koza (2015)	Ivan Ostrochovský	x	dráma	sociálna / road movie
Čistič (2015)	Peter Bebjak	x	thriller	psychologický / romantický

SLOVENSKÉ DOKUMENTÁRNE FILMY 2011 – 2015

Názov filmu	Réžia	Produkcia	AVF	Žáner, subžáner	Mapované obdobie
FILMY PRE KINÁ					
Čas grimás (2011)	Peter Dimitrov	SR	-	hraný dokumentárny film	súčasnosť /18. stor.
Devínsky masaker (2011)	Gejza Dezorz, Jozef Páleník	SR	-	dokudráma / svedecké výpovede	súčasnosť
Nickyho rodina (2011)	Matej Mináč	SR, ČR	x	historický/svedecké výpovede	2. sv. vojna / súčasnosť
Trou de fer (2011)	Pavol Barabáš	SR	x	expedičný/ dobrodružný	súčasnosť
Absolventi / Sloboda nie je zadarmo (2012)	Tomáš Krupa	SR	x	sociálny / portrét	súčasnosť
Cigáni idú do volieb (2012)	Jaroslav Vojtek	SR, ČR	x	sociálny /portrét	súčasnosť
Krehká identita (2012)	Zuzana Piussi	SR	x	sociologický / portrét	súčasnosť
Muži revolúcie (2012)	Zuzana Piussi	SR	-	historický / sociologický / portrét	1989 – súčasnosť
Najväčšie pranie 3 (2012)	Olga Špátová	ČR, SR	x	sociologický	súčasnosť
Nový život (2012)	Adam Olša	ČR, SR	x	rodinný portrét	80. roky 20. storočia – súčasnosť
Od Fica do Fica (2012)	Zuzana Piussi	SR	-	spoločensko-politický / angažovaný	súčasnosť
Zvonky šťastia (2012)	Marek Šulík, Jana Bučka	SR	x	sociálny / portrét / dokumentárna hra	súčasnosť
Banický chlebiček (2013)	Roman Fábian	SR	x	sociálny / portrét	súčasnosť
Eugéniové (2013)	Pavel Štingl	ČR, SR	x	historický / populárno-vedecký	30. – 40. roky 20. storočia
Exponáty alebo príbehy z kaštieľa (2013)	Pavol Korec	SR	x	sociálny / portrét	súčasnosť
Kauza Cervanová (2013)	Robert Kirchoff	SR, ČR	x	historický / spoločensko-politický / portrét	80. roky 20. stor. – súčasnosť
Štvorec v kruhu alebo Život medzi útekmi a snami (2013)	Ľubomír Štecko	SR	x	portrét umelca /umelecký portrét	súčasnosť
Všetky moje deti (2013)	Ladislav Kaboš	SR, ČR	x	sociálny / portrét	súčasnosť

Názov filmu	Réžia	Produkcia	AVF	Žáner, subžáner	Mapované obdobie
Zamatoví teroristi (2013)	P. Kerekes, I. Ostrochovský, P. Pekarčík	SR, ČR	x	dokumentárny / portrét	80. roky 20. stor. – súčasnosť
38 (2014)	D. Dangl, Lukáš Zedníkovič	SR	x	portrét / pocta / strihový / svedecké výpovede	90. roky 20. stor. – súčasnosť
5. pluk – Misia Afganistan (2014)	Peter Kaštl	SR	-	vojnový / portrét / propagačný	súčasnosť
Arcibiskup Bezák Zbohom... (2014)	Olga Záblická	SR	x	portrét / pocta	súčasnosť
Comeback (2014)	Miro Remo	SR	x	sociálny / portrét	súčasnosť
danubeStory (2014)	Jana Čavojská, Vladimír Kampf	SR	x	geografický / etnografický	súčasnosť
Felvidék – Horná zem (2014)	Vladislava Plančíková	SR, ČR	x	historický / strihový / svedecké výpovede / animované pasáže	40. roky 20. stor. – súčasnosť
Hrana – 4 filmy o Marekovi Brezovskom (2014)	Patrik Lančarič	SR	x	hudobný / portrét umelca / svedecké výpovede / animovaná pasáž	90. roky 20. stor. – súčasnosť
Lyrik (2014)	Arnold Kojnok	SR	x	historický / strihový / portrét	1918 – 2012
Milan Čorba (2014)	Martin Šulík	SR	x	životopisný / portrét	60. roky 20. storočia – súčasnosť
Návrat do horiaceho domu (2014)	Anna Grusková	SR	x	historický / portrét / strihový	20. roky – 2. sv. vojna
Prvý slovenský horor (2014)	Róbert Slovák	SR	-	film o filme / portrét	súčasnosť
Salto mortale (2014)	Anabela Žigová	SR, USA	x	historický / spoločensko-politický / portrét	80. roky 20. stor. – súčasnosť
Tak ďaleko, tak blízko (2014)	Jaroslav Vojtek	SR	x	sociálny / portrét	súčasnosť
vlna vs breh (2014)	Martin Štrba	SR, ČR	x	portrét umelcov / umelecký portrét	80. roky 20. stor. – súčasnosť
Anton Srholec (2015)	Alena Čermáková	SR	x	časozberný / portrét	20. stor. / súčasnosť
Očami fotografky (2015)	Matej Mináč	SR, ČR	x	historický / životopisný / portrét	40. roky 20. stor. – súčasnosť
RYTMUS – sídliskový sen (2015)	Miroslav Drobný	SR	x	hudobný / portrét	súčasnosť
Suri (2015)	Pavol Barabáš	SR	x	expedičný / etnografický	súčasnosť

Názov filmu	Réžia	Produkcia	AVF	Žáner, subžáner	Mapované obdobie
VYBRANÉ TELEVÍZNE FILMY ALEBO CYKLY					
Celuloid Country (1 – 9) (2011 – 2012)	Martin Šulík, Ivan Ostrochovský, Filip Fabián	SR	x	historický / strihový / výpovede odborníkov a autorov	1918 – 50. roky 20. stor.
Konzervy času 1 – 7 (2011)	Marek Šulík, Miro Remo, Alexandra Gojdičová, Šimon Ondruš ml., Jakub Julény	SR	x	historický / strihový / svedecké výpovede	40. – 80. roky 20. storočia
Nemoc tretej moci	Zuzana Piussi	SR	-	svedecké výpovede	súčasnosť
Príbehy tatranských štítov 1 – 6 (2011 – 2013)	Pavol Barabáš	SR	x	expedičný / geografický	súčasnosť
Odchádzanie (2012)	Dušan Hudec	SR	x	historický / strihový / výpovede pamätníkov	2. sv. vojna
Rabínka (2012)	Anna Grusková	SR	x	dokudráma / historický	40. roky 20. stor.
Slovenské kino (cyklus) 6 – 12 (2012)	L. Moravčíková Chovanec, S. Jaško, Z. Liová, J. Vojtek, Marek Šulík	SR	x	historický / strihový, svedecké výpovede	40. roky 20. stor – súčasnosť
Colnica 2 x 13 dielov (2013)	rôzni	SR, ČR	x	sociologický / rôzne prístupy	90. roky 20. stor. – súčasnosť
Film a spoločnosť (cyklus) 1 – 2 (2013)	M. Jelok, J. Julény	SR	x	spoločensko-politický / sociologický	súčasnosť
Hodina dejepisu (2013)	Dušan Trančík	SR	x	historický / anketa / inscenovaný	1918 – súčasnosť
Prvá (2013 – 2014)	Zuzana Liová, Lenka Moravčíková Chovanec, Peter Kerekes	SR	x	historický / strihový / výpovede svedkov a odborníkov	40. – 80. roky 20. stor.
Súd ma a skúšaj (2013)	Ivica Kúšiková	SR	x	historický / výpovede pamätníkov	50. roky 20. stor. / súčasnosť
Fetiše socializmu 1– 12 (2014)	Peter Kerekes, Róbert Šveda, Miriam Petránová, Katarína Hličiková, Vladislava Plančíková	SR	x	historický / lifestyleový / strihový / svedecké výpovede	50. – 80. roky 20. stor. / súčasnosť
Neznámi hrdinovia (2014)	Dušan Hudec	SR	x	historický / strihový / výpovede pamätníkov	2. sv. vojna

Názov filmu	Réžia	Produkcia	AVF	Žáner, subžáner	Mapované obdobie
Paralelné životy – 20. storočie očami tajnej polície	Adam Hanuljak	SR	x	historický / strihový / výpovede svedkov a odborníkov	50. – 80. roky 20. stor. / súčasnosť
Povstanie. Slovensko 1939 – 1945	Vladimír Štric	SR	x	historický / strihový	2. sv. vojna
Priamy prenos (2014)	Zuzana Piusi	SR	x	sociálny / spoločensko-politický	súčasnosť
Romaria (2014)	Jaroslav Rihák	SR	-	sociálny / etnografický	súčasnosť
Garda (2015)	Ivan Ostrochovský	SR	x	historický / strihový / výpovede pamätníkov	30. – 40. roky 20. stor.

VYBRANÉ SLOVENSKÉ ANIMOVANÉ FILMY 2011 – 2015

Názov filmu	Réžia	AVF	Technika animácie	Žáner
PROFESIONÁLNE FILMY UVEDENÉ V KINÁCH				
Mesiac (2012)	Ondrej Rudavský	x	kombinovaný	experimentálne sci-fi
Sneh (2013)	Ivana Šebestová	x	plôškový	romantická dráma
Fongopolis (2014)	Joanna Kozuch	x	kombinovaný	dráma
Nina (2014)	Veronika Obertová, Michaela Čopíková	x	plôškový	komédia
FESTIVALOVÉ UVÁDZANIE NEŠTUDENTSKÝCH FILMOV				
Spain (2011)	Lucia Černeková, Peter Luha	-	koláž	experimentálny cestopis
Der Turm (2012)	Lucia Černeková, Peter Luha	-	koláž	experimentálny cestopis
Brussels (2013)	Lucia Černeková, Peter Luha	-	koláž	experimentálny cestopis
Kuku (2014)	Henrich Žucha	x	stereoskopický bábkový	experimentálny horor
ŠTUDENTSKÉ FILMY				
Pandy (2012)	Matúš Vizár	x	kreslený	sci-fi
Odraz (2014)	Gordana Šrámeková	-	motion capture	horor
Aion (2014)	Petra Heleninová	-	motion capture	sci-fi
Špinavci (2014)	Adam Duša, Ľubomír Timko	x	bábkový (live action)	komédia
Jozef a Dagmar (2014)	Szilard Kardiak	-	rotoskopng	komédia
Plameň, ktorý dýcham (2015)	Marián Vredík	-	animácia objektov	videoklip
The Little Lamb (2014)	Peter Martinka	-	plôškový	surreálny horor
Rosso Papavero (2014)	Martin Smatana	-	bábkový	rozprávka
DLHOMETRÁŽNE FILMY				
Alois Nebel (2011)	Tomáš Luňák	-	rotoskopng	dráma
LokalFilmis (2015)	Jakub Kroner	-	plôškový	komédia
Malý pán (2015)	Radek Beran	x	bábkový (live action)	rozprávka
Malá z rybárne (2015)	Ján Balej	x	bábkový	dráma
TELEVÍZNE SERIÁLY				
Mimi a Líza I. (2012 – 2013)	Katarína Kerekesová	x	plôškový	rozprávka
Mať tak o koliesko viac! (2001 – 2015)	Ivan Popovič, Dávid Popovič	x	kombinovaný	zábavno-vzdelávací

VÝBEROVÁ BIBLIOGRAFIA

Monografie

- *Jana Dudková*, Slovenský film v ére transkulturality. Bratislava: Vysoká škola múzických umení – Drewo a srd, 2011.
- *Eva Filová*, Eros, sexus, gender v slovenskom filme. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013.
- *Zuzana Mojžišová*, Premýšľanie o filmových Rómoch. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014.

Štúdie v zborníkoch

- *Žofia Bosáková*, Súčasný slovenský dokumentárny film. In: Dokumentárny film v krajinách V4 (ed. M. Ferenčuhová). Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 180 – 193.
- *Jana Dudková*, Spoločnosť mimo režimu reprezentácie: slovenský film po roku 1989. In: Postavenie divadla v spoločnosti : zborník referátov z X. medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle Dnes a tu (ed. A. Maťašík). Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení, 2013, s. 312 – 331.
- *Eva Križková*, Stieranie národných a lokálnych špecifík ako vedľajší produkt úspešnej festivalovej distribúcie súčasného slovenského filmu. In: Film a kultúrna pamäť (ed. M. Kaňuch). Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2014, s. 231 – 243.
- *Marek Urban*, Reprezentácia smrti v kritickej reflexii filmu 38. In: Kumšt (k) smrti z kulturologických priezorov : zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2015, s. 229 – 233.

Štúdie v časopisoch

- *Žofia Bosáková*, Súčasná verejná podpora slovenskej kinematografie a európsky kontext. In: Slovenské divadlo 2015, č. 3, s. 195 – 207.
- *Jana Dudková*, Cultural Memory in Representations of Central Europe: the Case of Slovak Cinema after 1989. In: Kultura / Culture : International Journal for Cultural Researches 2013, č. 4, s. 75 – 86.
- *Jana Dudková*, Between the Center and the Margin : the Nation of Central Europe in Slovak Cinema after 1989. In: Illuminace 2013, č. 4, s. 79 – 94.
- *Jana Dudková*, Film slowacki w kontekście kultury popularnej. In: Opcje : kwartalnik kulturalny 2014, č. 3, s. 60 – 67.
- *Jana Dudková*, Medzi ideológiou a kreativitou: Presuny autorstva medzi režisérom a producentom v slovenskom ponovembrovom filme. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 80 – 105.
- *Jana Dudková*, Medzi minulosťou a prítomnosťou. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 53 – 69.
- *Mária Ferenčuhová*, Figúry a trópy slovenských dokumentaristov. Poznámky k rétorike a poetike súčasného slovenského dokumentárneho filmu. In: Kino-Ikon 2011, č. 2, s. 5 – 18.

- *Mária Ferenčuhová*, Medzi odmietaním a zabúdaním. Vzťah Slovákov k vlastnej minulosti očami slovenských dokumentaristov. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 63 – 79. V krátkenej verzii vyšlo aj v španielčine a angličtine: Entre rechazo y olvido. La relación de los eslovacos con su pasado en los documentales eslovacos / Between Rejecting And Forgetting. Relation of Slovaks to Their Own Past in Slovak Documentaries. In: Eastern Promises. Nuevos cines de Europa Central y del Este (ed. M. Darras). San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2014, s. 85 – 102 a s. 222 – 227.
- *Mária Ferenčuhová*. *Metaphor*, Metonymy and Metalepsis: Three Tropes in Contemporary Slovak Documentary. In: Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication, 2014, č. 24, s. 27 – 40.
- *Mária Ferenčuhová*, Slovenská dokumentárna flóra 2014. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 21 – 38.
- *Eva Filová*, Divadlo a teatralita v kontexte (slovenského) vizuálneho umenia. In: Slovenské divadlo 2015, č. 3, s. 208 – 220.
- *Eva Križková*, Slovenské filmy na plátnach kín : estetické a pragmatické aspekty súčasnej distribúcie slovenských audiovizuálnych diel. In: Slovenské divadlo 2013, č. 2, s. 167 – 181.
- *Eva Križková*, Slovensko 2.0 – paralelná distribúcia. In: Slovenské divadlo 2015, č. 1, s. 27 – 39.
- *Katarína Mišíková*, A Country with Tiny History and Thick Lines? Memories of the Socialist Past in Slovak Post-Socialist Cinema. In: Czech and Slovak Journal of Humanities 2015, č. 1, s. 67 – 78.
- *Katarína Mišíková*, Znovunájdenie tvorivej slobody? Pokusy o postmoderné rozprávanie v slovenskom hranom filme deväťdesiatych rokov. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 106 – 118.
- *Martin Palúch*, „Žena s kinoaparátom“ alebo dokumentárny film podľa Zuzany Piussi. In: Slovenské divadlo 2014, č. 3, s. 268 – 283.
- *Martin Palúch*, Žáner reportáže upravený podľa pravidiel dramaturgie hraného filmu alebo „autenticita koncipovaná v zostrihu“ v dokumentárnej tvorbe Jara Vojteka. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 119 – 137.
- *Martin Palúch*, Slovenské dokumentárne debuty po roku 2012. In: Slovenské divadlo 2014, č. 4, s. 395 – 408.
- *Martin Šmatlák*, Znovu na prahu zrelosti? Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 29 – 62.
- *Eva Šošková*, Ruchy v slovenskom animovanom filme (1. časť). In: Slovenské divadlo 2013, č. 4, s. 435-446.
- *Eva Šošková*, Ruchy v slovenskom animovanom filme (2. časť). In: Slovenské divadlo 2014, č. 1, s. 122-136.
- *Eva Šošková*, Štylistika porevolučného slovenského animovaného filmu. In: Slovenské divadlo 2015, č. 3, s. 231 – 268.
- *Miroslav Tížik*, Dokumentárny film roku 2014. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 39 – 52.
- *Marek Urban*, Existuje slovenský film? Výskum sociálnych reprezentácií „slovenského“ a „českého filmu“ u študentov stredných škôl. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 138 – 154.

Odborné články

- *Žofia Bosáková*, Televízna tvorba v roku 2012. In: Audiovizuálny fond. Výročná správa 2012. Bratislava: Audiovizuálny fond, 2013, s. 26 – 29.
- *Žofia Bosáková*, Angažovaosť a hľadanie alternatívnych distribučných ciest. In: Audiovizuálny fond. Výročná správa 2012, Bratislava: Audiovizuálny fond, 2013, s. 30 – 33.
- *Maroš Brojo*, Slovenský animovaný film a priemysel v roku 2014 a potenciálne dôsledky jeho aktuálneho nastavenia v blízkej budúcnosti. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 86 – 92.
- *Jana Dudková*, Kontinuity a diskontinuity slovenského hraného filmu v roku 2011. In: Audiovizuálny fond. Výročná správa 2011. Bratislava: Audiovizuálny fond, 2012, s. 19 – 25.
- *Jana Dudková*, Hibernákulum a jeho víťazné prekonanie – alebo ako slovenský film z mŕtvych vstáva. In: Jetotak.sk 2013, 8. marec, s. 1 – 3, dostupné na <http://www.jetotak.sk/editorial/hibernakulum-a-jeho-vitazne-prekonanie--alebo-ako-slovensky-film-znova-z-mrtvych-vstava>
- *Jana Dudková*, Príbehy bez lásky a hany. In: film.sk 2014, č. 1, s. 26 – 29. Vyšlo aj v angličtine: Stories Devoid of Love or Shame. In: film.sk 2014, Special Edition, s. 26 – 29.
- *Jana Dudková*, Medzi amaterizmom a tradicionalizmom. In: film.sk 2015, č. 1, s. 28 – 30. Vyšlo aj v angličtine: Between Amateurism and Traditionalism. In: film.sk 2015, Special Edition, s. 4 – 6.
- *Mária Ferenčuhová*, Bohatý rok, no nie rok veľkých autorských dokumentov. In: film.sk 2013, č. 1, s. 35 – 37. Vyšlo aj v angličtine: A Rich Year, But Not a Year of Big Auteurist Films. In: film.sk 2013, Special Edition, s. 11 – 13.
- *Mária Ferenčuhová*, Animácia v (súčasnom) slovenskom dokumentárnom filme. In: Homo Felix 2013, č. 2, s. 20 – 25.
- *Zuzana Gindl-Tatárová*, Ako sa priblížiť k divákovi? In: film.sk 2012, č. 1, s. 30 – 32.
- *Eva Križková*, Slovenské filmy na ceste k divákovi: estetické a kreatívne kritériá podpory distribúcie audiovizuálnych diel v roku 2012. In: Kinečko 2013, č. 14, s. 44 – 52.
- *Ivana Laučíková*, S prísľubom nových možností. In: film.sk 2012, č. 1, s. 36 – 37.
- *Peter Michalovič*, Kruté dejiny, drsná prítomnosť. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 70 – 77.
- *Katarína Mišíková*, Objavy a omyly hraného filmu. In: film.sk 2013, č. 1, s. 32 – 34. Vyšlo aj v angličtine: Discoveries and Mistakes of Feature Film. In: film.sk 2013, Special Edition, s. 8 – 10.
- *Katarína Mišíková*, 2012: Rok (takmer splnených) sľubov. In: Audiovizuálny fond. Výročná správa 2012. Bratislava: Audiovizuálny fond, 2013, s. 20 – 25.
- *Martin Palúch*, Hodnotenie slovenskej dokumentárnej filmovej produkcie za rok 2011. In: Audiovizuálny fond. Výročná správa 2011. Bratislava: Audiovizuálny fond, 2012, s. 26 – 29.
- *Martin Palúch*, Hrané žánrové konvencie v dokumentárnom filme Zamatoví teroristi. In: Vlna 2013, č. 55, s. 8 – 13.
- *Martin Palúch*, Obraz Slovenska podľa dokumentaristu Roba Kirchhoffa. In: Vlna 2013, č. 55, s. 14 – 24.
- *Martin Palúch*, Autor verzus divák, umenie verzus gýč, profesionál verzus amatér. In: film.sk 2015, č. 1, s. 31 – 33.

- *Eva Perďochová*, Animovaná tvorba nestagnuje. In: film.sk 2013, č. 1, s. 38 – 39. Vyšlo aj v angličtine: Animated Production Is Not Stagnating. In: film.sk 2013, Special Edition, s. 14 – 15.
- *Eva Perďochová*, Odklínanie slovenského animovaného filmu. In: film.sk 2012, č. 4, s. 24-25.
- *Eva Perďochová*, Podoby slovenského animovaného filmu v roku 2012. In: Audiovizuálny fond. Výročná správa 2012. Bratislava: Audiovizuálny fond, 2013, s. 34 – 39.
- *Pavel Smejkal*, Viac ako výsledok náhody. In: film.sk 2012, č. 1, s. 33 – 35.
- *Pavel Smejkal*, Trendy a ich odrazy v študentskej tvorbe. In: Audiovizuálny fond. Výročná správa 2012. Bratislava: Audiovizuálny fond, 2013, s. 40 – 43.
- *Pavel Smejkal*, Dôraz na aktuálne a závažné problémy. In: film.sk 2014, č. 1, s. 29 – 31.
- *Eva Šošková*, Animované filmy bližšie k divákovi. In: film.sk 2014, č. 1, s. 32 – 33.
- *Eva Šošková*, Kontinuálny vývoj pokračuje pomaly. In: film.sk 2015, č. 1, s. 34 – 35.
- *Eva Šošková*, Estetické tendencie v animovanom filme. In: Kino-Ikon 2015, č. 2, s. 78 – 85.
- *Eva Šošková*, Uproar. In: Homo Felix 2014, č. 1, s. 64-67.
- *Eva Vženteková*, Dom a Cigán – autorizovanie aktuálnej sociálnej skúsenosti. In: Kino-Ikon 2012, č. 1, s. 219 – 233.
- *Eva Vženteková*, Imaginácia, dokumentarizmus v súčasnom slovenskom filme a fenomén Piussi. In: Kino-Ikon 2013, č. 1, s. 195 – 205.
- *Eva Vženteková*, Úkaz votreleckých líštičiek a zabijáckeho psa. In: Kino-Ikon 2013, č. 2, s. 161– 175.

Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave.

Zostavili a redakčne pripravili Katarína Mišíková a Mária Ferenčuhová
Autori kapitol © Katarína Mišíková, Mária Ferenčuhová, Eva Šošková, Žofia
Bosáková, Eva Križková, Václav Macek
Preklady resumé do anglického jazyka Monika Križanovičová
Jazyková redakcia Zuzana Mojžišová
Obálka a grafická úprava © Michal Mojžiš

Fotografia na obálke je z filmu Joanny Kozuch Fongopolis © feel me film
Fotografie k textom poskytli © sentimentalfilm (Koza, r. I. Ostrochovský),
© AH production, s.r.o. (Tak ďaleko, tak blízko, r. J. Vojtek), © BFILM (Pandy,
r. M. Vizár), © FTF VŠMU (Checkpoint, r. A. Felix), © Kino Lumière, © Slovenský
filmový ústav.

1. vydanie

Bratislava 2015

ISBN 978-80-89439-89-8

www.vsmu.sk

Nový slovenský film ponúka v zatiaľ najsystematickejšej podobe zhodnotenie domácej kinematografie v období, keď sa zmenila nielen jej žánrová štruktúra a stabilizovala sa jej kvantita, ale sa aj začalo meniť povedomie o nej, jej kritika a recepcia. Monografia ponúka prehľad vývoja troch filmových rodov (animovaného, dokumentárneho a hraného), ale aj prehľad študentského filmu, kritiky a tiež základný prehľad v zmenách systémovej podpory a distribúcie. Nové myšlienkové, estetické a žánrové tendencie v slovenskom filme vníma v širších súvislostiach ako neoddeliteľné od generačnej výmeny tvorcov i kritikov, ale aj od zmien v spôsoboch financovania, v skrytej dramaturgii grantových podpôr a v podmienkach filmovej distribúcie či prezentácie na festivaloch.

Jana Dudková

Publikácia *Nový slovenský film* ponúka čitateľovi komplexný obraz o aktuálnej kondícii našej kinematografie. Súbor textov známych filmových historikov a teoretikov predstavuje okrem aktualizácie informácií vo všetkých dôležitých sférach vývoja slovenskej audiovizie daného obdobia (2011 – 2015) aj ich analytické spracovanie, interpretačné zhodnotenie a vyznačenie základných tendencií hrajnej, dokumentárnej a animovanej tvorby a tiež v priestore filmovej distribúcie i kritiky.

Martin Kaňuch



Vysoká škola múzických umení Bratislava
Filmová a televízna fakulta
2015