

SLOVENSKÝ FILM V ROKU 2016

ZBORNÍK HODNOTIACICH PRÍSPEVKOV
Z TÝŽDŇA SLOVENSKÉHO FILMU 2017



zostavili

JANA DUDKOVÁ A KATARÍNA MIŠÍKOVÁ

SLOVENSKÝ FILM V ROKU 2016

Zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu
2017

zostavili

JANA DUDKOVÁ A KATARÍNA MIŠÍKOVÁ



SLOVENSKÁ
FILMOVÁ
A TELEVÍZNA
AKADÉMIA



Vysoká škola múzických umení v Bratislave
Slovenská filmová a televízna akadémia
Slovenský filmový ústav

2017

Recenzovali:

doc. PhDr. Martin Ciel, PhD.

Mgr. Martin Kaňuch

Publikácia vyšla s finančnou podporou Centra umenia a vedy Vysokej školy múzických umení v Bratislave, Slovenského filmového ústavu a Slovenskej filmovej a televíznej akadémie, ktorej podujatie Týždeň slovenského filmu 2017 podporili



Bratislavský
samosprávny
kraj



Vznik publikácie podporila Agentúra na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-0797-12.



Slovenský film v roku 2016.

Zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu 2017

© Vysoká škola múzických umení, 2017

© Slovenská filmová a televízna akadémia, 2017

© Slovenský filmový ústav, 2017

ISBN 978-80-8195-017-9

OBSAH

Budovanie dôveryhodnej značky <i>Jelena Paštéková</i>	5
Hraný film roku 2016 <i>Václav Macek</i>	13
O čom hovorím(e), keď hovorím(e) o slovenskom hranom filme v roku 2016? <i>Michal Michalovič</i>	35
Štýlová, formálna a estetická rôznorodosť dokumentárnej tvorby v roku 2016 <i>Martin Palúch</i>	45
Čo dokáže dokument? Slovenský dokumentárny film z roku 2016 <i>Tomáš Hučko</i>	54
Zamľčaný animovaný film a problém kvality <i>Eva Šošková</i>	72
Digitálne hry a štúdiá na Slovensku a pokusy o analógie v slovenskom animovanom filme <i>Maroš Brojo</i>	88
Kritici a trofejčiaci o slovenskej filmovej vede 2014 – 2016 <i>Eva Filová</i>	95
Filmová reflexia v slovenských denníkoch, populárnych časopisoch, rozhlase, televízii a špecializovaných filmových portáloch v roku 2016 <i>Peter Ulman</i>	119
Autori príspevkov	142
Filmografia	144

BUDOVANIE DÔVERYHODNEJ ZNAČKY

Jelena Paštéková

moderátorka podujatia

Týždeň slovenského filmu nám spolu s lastovičkami tretíkrát zvestoval príchod jari. S trochou nadsádzky sa dá povedať, že táto akcia tradične sprevádza prebúdzanie slovenskej prírody a spolu s ňou aj filmovej obce. Členovia Slovenskej filmovej a televíznej akadémie (SFTA) udeľujú národné filmové ceny, bilancuje sa tvorba uplynulého roku. Diskutuje sa – otvorenejšie aj opatrne, premieta sa a súťaží. Film má sviatok, ktorým sa snaží vzbudiť nadštandardnú pozornosť spoločnosti: harmonizovať vysoko individuálne založených tvorcov s nevyspytateľnou veľičinou, zvanou divák. Oslovovať a osloviť nielen tuové cieľovky. Všetko vrcholí v záverečnom slávnostnom ceremoniáli *Slnko v sieti*.

História národnej filmovej ceny sa začala v roku 2004 udelením historicky prvej ceny za celoživotný prínos v oblasti slovenskej kinematografie Jurajovi Herzovi. Prvé slávnostné udeľovanie národných filmových cien sa uskutočnilo 8. decembra 2006 za dvojročné obdobie. Od roku 2015 sa oproti predchádzajúcemu bienále periodicita udeľovania cien zvýšila. Z chmúrnej perspektívy polovice deväťdesiatych rokov by aj toto mohlo vyzeráť ako nepodarený aprílový žart. Obdobie zimnej hibernácie je však za nami a posun termínu z decembra na apríl symbolicky vyjadruje zmenu stavu a kondície slovenskej audiovizie. Tvorba stojí na zdravých, pomerne stabilných nohách štátnej podpory, akadémici mali čo hodnotiť. Dlhé roky sa im príliš nechcelo – veď Slovensko. A *Slnko v sieti*. Neboli sme zvyknutí. Malý výber titulov, malý výber aktívnych tvorcov, ktorým sa nie vždy darilo. Dvojkolové hlasovanie sa zložito a ťažkopádne administrovalo, koncentrované projekcie časovo nevyhovovali, pevné nosiče a hlasovacie lístky sa zasielali prostredníctvom Slovenskej pošty. V tekutom svete zásielky ľahšie putujú. Akadémia má dnes k dispozícii priateľský elektronický systém, ktorý funguje. Aj preto sa profesionálne dobre pripravený a čoraz skúsenejší tím môže okrem bohatých sprievodných podujatí sústrediť na prípravu hodnotenia tvorby, ktoré zo svojho hľadiska pokladám za kľúčové. Ďalším cieľom je propagácia slovenského filmu medzi divákmi. *Ozveny Týždňa* vo

vybraných mestách slovenských regiónov po tretíkrát tvorili integrálnu súčasť prehliadky.

Jej zmyslom je prekračovať hranice a nadväzovať dialóg. Medzi tvorcami, kritikmi a vedcami, medzi predstaviteľmi inštitúcií, ktorí audiovíziu podporujú zo zákona z verejných zdrojov, a odbornou verejnosťou, medzi profesionálnou kritikou a erudovanými kinofilmami, medzi hotovými dielami a napĺňaním diváckych očakávaní, medzi pôvodným projektom a jeho výslednou realizáciou korigovanou sumou získaných financií, medzi účinnosťou produkčných stratégií a prierezovou profiláciou slovenskej audiovizie – hoci aj v krátkodobej perspektíve povedzme jedného roka. Všetky „medzi“ predstavujú aktuálne problémy, dilemy, protirečenia, sú podnetmi na dialóg.

V ponovembrovej audiovizuálnej komunite s decentralizovanou filmovou výrobou a zaniknutou Kolibou sa spolu s organizačnou platformou stratil racionálny dôvod na každoročné hodnotenie tvorby. Jednotné vedenie kinematografie prestalo existovať a novovzniknuté eseročky mali celkom iné problémy. Nie všetci, napriek legende o stavovskej súdržnosti, spomínali na povinné kolibské hodnotenia s láskou. Z dnešného pohľadu by som vyzdvihla moment prepojenosti s aktuálnym dňom – informácie sa šíriť z prvej ruky. Bola to zrozumiteľná a záväzná formulácia podnikovej stratégie, hierarchizácia hodnôt poskytnutá všetkým: výrobným zložkám, ale aj strihačom, zvukárom, kostymérom, architektom, kameramanom, dramaturgom, scenáristom, režisérom – a novinárom. Oficiálne predstavy o hodnote sa brali na vedomie, hľadali sa medzery alebo podporné argumenty, vyvodzovali sa dôsledky, ktoré viedli napríklad k selekcii látok, k škrtaniu a dodatočným úpravám. Ideologické inštrukcie boli silné, hoci občas sa našiel výtržník. Výsledná „správa o stave únie“ sa dotýkala všetkých príslušníkov nepokojného kinematografického kmeňa. Znamenala konkrétne vyhlídky na konkrétnu budúcnosť.

Prvý ponovembrový pokus o spätný komplexný pohľad na filmovú tvorbu iniciovala SFTA pri príležitosti pätnásteho výročia slovenskej filmovej samostatnosti. Uskutočnil sa v roku 2008 na pôde VŠMU. Nešlo o brainstorming, ani o návod na úspech či udržanie elementárnej profesionality. Bez veľkorysejšej štátnej podpory sa ďalej kráčať nedalo. Referáty sa pokúsili stručne načrtnúť súčasný stav, dejiny a problémy. Ich hodnota a hodnota diskusií venovaných animovanému, dokumentárnemu a hranému filmu svedčí o potrebe obnovovania pamäti, aj o emocionálnom naladení publika. Výsledok diskusie bol psycho-

hygienický a profylaktický – nahromadené frustrácie sa už príliš dlho nereflektovali. Podujatie prispelo k vnútornej regenerácii audiovizuálneho prostredia a podporilo opätovné zdieľanie názorov. Referáty, spolu s autorizovanou diskusiou, boli publikované v časopise *Kino-Ikon* (2008/1).

Potreba hodnotenia výsledkov sa opäť vynorila po prvom roku pôsobenia *Audiovizuálneho fondu* (AVF) v roku 2010. Nový začiatok sa pre redakciu časopisu *Film.sk* stal dobrým dôvodom na pravidelnú bilanciu. Od roku 2012, vždy v januárovom čísle, uverejňuje prierezové články o hranom, dokumentárnom a animovanom filme. Vyzvaní vedci a kritici hodnotili tvorbu za rok 2011 v premiére. Paralelná iniciatíva vzišla z pôdy AVF, ktorý vo svojich *Výročných správach* za roky 2011 a 2012 (publikovaných 2012 a 2013) takisto uverejnil prehľadové názory na diaľnik predchádzajúcich rokov, hoci v trochu inej štruktúre, zohľadňujúcej jednotlivé programy a podprogramy. Oproti *Filmu.sk* sa okrem hranej, dokumentárnej a animovanej tvorbe objavili články reflektujúce televíziu a študentskú tvorbu, ale aj dva príspevky venované alternatívnej distribúcii a hľadaniu kritérií estetickej a kreatívnej podpory. Tieto texty jednak signalizovali „problém divák“, jednak neistý horizont tradičnej slovenskej distribúcie, ktorú zaskočili nové podmienky. Nastalo ďalšie prerušenie pravidelného hodnotenia, možno spôsobené aj alarmujúcimi číslami návštevnosti pôvodných snímok a stavom jednosálových kín, ktoré sa začali chápať ako komunitné priestory. Na obnovu premietacích zariadení a skultúrnenie prostredia prispieval AVF.

Ďalšie ročníky hodnotiacich panelov sa konali v rámci *Týždňa slovenského filmu*, ktorý iniciovala SFTA, uverejnil ich časopis *Kino-Ikon* (2015/2 a 2016/2). Párové referáty a koreferáty sa opäť venovali jednotlivým filmovým „rodom“ (hraný film, dokument, animovaný film), usilovali sa načrtnúť ich aktuálne mody a boli koncipované dialogicky. Pracovali s kontextom posunu tradičných hraníc, so zmenou vnútorných dispozícií účinnosti na čoraz diferencovanejšie publikum.

3. ročník *Týždňa slovenského filmu* priniesol dôležitú zmenu. Pôvodná štruktúra ocenení *Slnkom v sieti* nerátala s filmovými vedcami a kritikmi. Hoci práve oni sú tou analytickou a mienkotvornou veličinou, ktorá formuje a komunikuje porozumenie. Iba pripomínam, že práve v prípade Bednárovho a Uhrovho diela *Slnko v sieti* filmová kritika presadila dielo do distribúcie napriek ideologickým námietkam, hroziacim zákazom premietania. Ďalšou novinkou tohto ročníka sú dva chystané

zborníky. Prvý, ktorý práve otvárate, obsahuje hodnotenia tvorby, druhý príspevky zo seminára o Petrovi Mihálikovi.

Vstupný filmologický a kritický deň – pondelok, 3. apríl, bol preto z tematického hľadiska príznačný. Dopoludnia sa uskutočnil odborný seminár s názvom *Peter Mihálik po tridsiatich rokoch*, ktorý bol venovaný zakladateľskej osobnosti modernej slovenskej filmovej vedy. Jednotlivé príspevky priniesli veľa argumentov v prospech toho, že cena za celoživotný prínos, resp. výnimočný počin v oblasti slovenskej filmovej vedy, nesie Mihálikovo meno. Tohtoročným laureátom sa stal muzikológ, hudobný skladateľ a režisér Juraj Lexman.

Popoludňajší diskusný panel sa venoval aktuálnej filmovej vede a kritike. Referát Evy Filovej nemal iba bilančný charakter, hoci precízne evidoval vedecké texty za ostatný rok a priliehavo ich charakterizoval. Mal však aj vnútorné pnutie. Polemicky reflektoval súčasnú prevádzku filmovej vedy na Slovensku. Nepriamo kládol otázky, hodnotil situáciu, vyslovoval sa k zmene pomerov a hierarchizácii výskumných cieľov v postmihálikovskej bádateľskej ére. Nastolil problém nadradovania kvantitatívnych ukazovateľov nad kvalitu, nadvlády všemocných bibliografických tabuliek vyjadrenej v áčkových, béčkových a céčkových kategóriách publikácií, hovoril o recyklácii vedeckej práce, o nutnosti prevádzkovať výchovné, vzdelávacie a popularizačné aktivity, ktoré sa stávajú hlavnou náplňou, nie bočným produktom. Najdôležitejšou trináskou komnatou, spojenou s démonom súhlasu, je teror výkonnosti, ktorý sa zraží v neosobnej mechanike plynutia akreditačno-grantových cyklov. Sú rovnako nezvratné ako príchod jari, leta, jesene a zimy, nedajú sa ovplyvniť. Hoci aj vedci majú zdravý rozum a niekedy sa zdá, že jeho hlas počujú aj „tí vrchní“, karavána musí kráčať ďalej. Inak by sme zle skončili. Všetci.

Príspevok Petra Ulmana sa pokúsil zmapovať neprehľadné teritórium známej a neznámej súčasnej filmovej kritiky. Už dlhý čas sa tejto problematike nik nevenuje. Autor s veľkou dôslednosťou a doslova mravčou prácou vyselektoval charakteristiku osobností, časopisov a portálov, pričom z tradičných kategórií, vzhľadom na súčasný kontext, nemohol pracovať s mienkotvornosťou. V našom prostredí jednoducho chýba. Štatistické údaje znamenajú pre Ulmana podporu argumentov konkrétnych hodnotiacich súdov. Dynamický horizont starých a nových komunikačných reťazcov a stratégií je však príliš rozhybaný, autorovi sa ho ešte nepodarilo načrtnúť v pevnejších kontúrach. Ulmanova práca je záslužným a poctivo koncipovaným heuristickým nástrojom,

na základe ktorého bude možné sformulovať zásadné charakteristiky a problémy súčasnej filmovej kritiky a publicistiky.

V utorok 4. apríla sa konala panelová diskusia o slovenskom hranom filme. Otvoril ju Václav Macek. Metodicky dôkladne, titul po titule, rozoberal všetky vlašjšie snímky. Hraný film prirovnal k hladine vody, ktorá buď zostane stojatá, alebo sa rozpohybuje či rozbúri. Neskúmal žánrovú profiláciu, produkčné a koprodukčné súvislosti, skôr ho zaujímala príbuznosť tém a počet divákov. Svoj prehľad sa snažil škálovať na základe prisúdených hodnôt. Pracoval s vyjadreniami kritiky, ale aj členov odborných komisií AVF, ktorých činnosť charakterizoval ako producentickú, čo vyvolalo diskusiu. Michal Michalovič otvoril problém „slovenskosti tém.“ Zaoberal sa nie celkom jednotne stanovenými limitmi pre majoritné a minoritné koprodukcie, sledoval ukazovatele domácich a zahraničných ocenení a nominácií, ktoré kombinoval s počtom divákov. Obe kritériá, podľa autora, vyjadrujú úspešnosť konkrétneho titulu, hoci automaticky nepredstavujú umeleckú hodnotu.

V stredu 5. apríla sa uskutočnil panel o slovenskom dokumentárnom filme. Svoj dvoj pohľad na vlašjší rok predniesli Martin Palúch a Tomáš Hučko. Na základe prehľadného kľúča jednotlivé snímky žánrovo kategorizovali a hovorili aj o hodnotách. Diskusia otvorila viacero problémov: kinodistribúciu a počet divákov, dôležitosť funkcie dramaturga v tvorivom procese, absenciu TV titulov, ktoré znova neboli zaradené do kolekcie tejto reprezentatívnej prehliadky. Najviac sa polemizovalo o rozlične nastavenej hodnotovej škále tých diel, na ktorej sa referujúci nezhodli. Na rozdiel od minulých rokov s veľkým záujmom o problémy dokumentárneho filmu a búrlivými diskusiami, tentokrát neboli v sále žiadni jeho tvorcovia. Veľmi pozitívnym faktom však bola prítomnosť študentov dokumentaristiky a audiovizuálnych štúdií.

Piatkový panel o animovanom filme (7. apríla) mal už tradične najkormornejšie publikum. Eva Šošková nazvala svoj príspevok *Zamlčaný subjekt animovaného filmu*. Nesústredila sa len na prehľad vlašjšej produkcie, ale aj na prehľad názorov, ktoré odzneli v starších diskusiách usporiadaných pri príležitosti pätnásteho výročia slovenskej filmovej samostatnosti či *Týždňa slovenského filmu* v rokoch 2015 a 2016. Konštatovala trvalý nezáujem o problémy estetiky animovaného filmu, načrtla jej posuny po roku 1989, pokúsila sa prostredníctvom vyhranene formulovaných postojov vyprovokovať takmer nepatrne prítomné publikum. Kládla priame otázky. Aj Maroš Brojo naznačil svoje rozpaky pri písaní referátu. Hľadal iný uhol pohľadu, aby nerekapituloval tak-

mer totožné problémy vo sfére produkcie, distribúcie a vzdelávania. Napokon si zvolil v niečom analogickú platformu digitálnych hier s ich produkčným a autorským zázemím. Podnecovaná diskusia napokon prebehla a bola veľmi zasvätená. Publikum tohto filmového „rodu“ síce nie je početné, je však veľmi dobre informované.

Na záver by som chcela vyjadriť svoj názor na zmysel všetkých štyroch podujatí, aj na revitalizáciu audiovizuálneho prostredia a renesanciu tvorby. Režisér Stanislav Barabáš začiatkom šesťdesiatych rokov 20. storočia povedal za filmových tvorcov legendárnu, sebareflexívnu vetu: „Nie sme takí hlúpi ako naše filmy.“ Reagoval tak na nedôveru kritiky v umelecké schopnosti slovenskej kinematografie päťdesiatych rokov. Zároveň však vyslovil ďalšiu myšlienku, ktorá vystihuje podstatu fénixovskej schopnosti obnovy, predvídajúcu znovuzrodenie. Je podmienená schopnosťou pracovať, vzletne povedané tvoriť. Nepodľahnúť panike z inak nastavených mantinelov duálne chápaného tela a duše filmárstva: tela ako sofistikovanej križovatky stratégií kreovania produktov audiovizuálneho priemyslu, a duše ako neopakovateľného, hlboko jedinečného procesu vzniku diela ako umeleckej hodnoty. Barabášova veta znie paradoxne: „Stojíme oboma nohami pevne vo vzduchu.“ Som presvedčená, že bez takejto istoty by bol Fénix nielenže zahynul, ale nedokázal by – žijúc zo vzduchu a rannej vlahy – presvedčiť o svojich schopnostiach žiadneho diváka.

HRANÝ FILM ROKU 2016

Václav Macek

Sú vody, v ktorých sa pohybuje slovenský hraný film, rozbúrené alebo stojaté? Druhá možnosť neplatí, ale je prvé hodnotenie výstižné?

Zdá sa mi, prirodzene, že súhlas alebo nesúhlas s adjektívom závisí od toho, čo chápať pod pojmom „rozbúrené“ – je to okamih tesne pred katastrofou, alebo je to situácia, v ktorej sa prejaví skúsenosť posádky a jej profesionalita spôsobí, že loď sa k cieľu doplaví rýchlejšie? Aký má posádka cieľ? Pohybuje sa na mori, alebo na rybníku? A existuje vôbec spoločný cieľ? Ťahá posádka za „jeden povraz“? Koľko je tých, ktorí sa len „vezú“ a koľko takých, ktorí sa búrke potešia, lebo môžu preukázať svoje schopnosti a katastrofu premeniť na víťazstvo?

Na tieto otázky nemám jasnú odpoveď, ale vari cez hodnotenie jednotlivých filmov bude možné dospieť k nejakému záveru.

Možno by som začal filmom *Agáva* (r. Ondrej Šulaj), pretože je to dobrý obraz zložitosti odpovede: na jednej strane skúsenosť, keď sa do projektu pustil autor Ondrej Šulaj, ktorý scenáristicky debutoval pred vyše tridsiatimi rokmi; producent Patrik Pašš, ktorý patrí k trojici-štvorici najdôležitejších u nás; príbeh stavajúci na látke vynikajúceho literáta Ladislava Balleka, atď. Akoby sa išlo na istotu, nič riskantné, provokujúce. Na druhej strane, ak vezmeme do úvahy fakt, že režijne debutuje autor, ktorý až na pár televíznych výnimiek s audiovizuálnou réžiou nemá veľké skúsenosti (jednu zlú skúsenosť s podobným „experimentom“ – debut Jozefa Paštéku *Mŕtvola musí zomrieť* [2010], tiež dlhoročného scenáristu, tiež v produkcii Patrika Pašša – už máme za sebou), tak miera rizika bola napriek všetkej skúsenosti iste značná.

Určite však nikto nečakal, že výsledok spôsobí „búrku“, že vyvolá diskusie o smerovaní filmu, že bude výrazným prínosom pre filmovú kultúru. Skôr prevážilo očakávanie, že profesionáli odovzdajú profesionálne dielo. Dotáciu z Audiovizuálneho fondu na rôzne fázy realizácie projektu schválilo postupne viac než desať ľudí – najprv Marián Puobiš, Juraj Lihosít, Vladimír Bednár, Zuzana Ricotti, Jozef Paštéka, potom Peter Nágel, Radovan Holub, Ivan Bobčík, Peter Krišťúfek, v prvej výzve z roku 2012 projekt posudzovalo deväť členov komisie, ich mená nie sú na webe uvedené. Dá sa povedať, že Ondrej Šulaj experimentoval,

lebo sa vydal na pole, s ktorým mal minimálne skúsenosti a hodnotiteľia v AVF stagnovali, pretože ich rozhodnutie nevyústilo v to, čo predpokladali.

AVF podporil *Agávu* (producent Trigon) sumou 868 000 eur (vrátane distribúcie). Z posudkov je zrejmé, že počas troch rokov, v rámci ktorých projekt prešiel štyrmi komisiami, nenarazil na žiadne väčšie výhry, aj keď v nich objavíme aj disidentné názory, najmä v roku 2015. Najprv neznámi členovia komisie v roku 2012 (výzva č. 4) tvrdili, že ide o „scenár s mimoriadne citlivým vystihnutím doby, atmosféry a konania postáv je skvelým pretlmočením prózy“ (3. člen), či „[s]kvělý scénář! ... nejlepší scénář ze všech předložených projektů“ (8. člen), k tomu sa pridali v roku 2014 Vladimír Bednár s hodnotením, že „scenár je vypracovaný na vysokej profesionálnej úrovni“ (výzva č. 6).¹ S tým sa spájajú názory, že vznikne dielo, ktoré môže patriť k „zlatému fondu našej kinematografie“ (1. člen, výzva 4/2012), či predpoklad Mariána Puobiša z roku 2014, že vznikne dielo, ktoré sa zaradí „medzi najpozoruhodnejšie filmy posledných desaťročí“ (výzva č. 6/2014), alebo tvrdenie Jozefa Paštéku, že dokončenie filmu s „menzelovskou atmosférou vo večne živom príbehu mučeníkov lásky [...] prinesie jedno z diel, ktoré v našej audivizúálnej kultúre zapôsobí hĺbkou a atraktivitou“ (výzva č. 6/2014). V dvoch posledných podporách z roku 2015 už zaznelo, že pozoruhodná scenáristická predloha bude „azda potvrdená v režisérsko-filmárskom spracovaní“ (Peter Nágel, výzva č. 2/2015), ako aj že takmer „celé financovanie filmu zostáva na bedrách AVF, čo sa mi nezdá obhájiteľné ani prijateľné“ (Peter Krištúfek, výzva č. 2/2015) a pri schvaľovaní dotácie 14 000 eur na distribúciu už objavíme prvé rezervované hodnotenie „[...] obtížný film. Není zatím jisté, zda divák ocení jeho anachronickou patinu“ (Radovan Holub, výzva č. 3/2016).

Pochybnosti posledného citovaného posudku sa ukázali byť oprávnené. Vo výsledku v *Agáve* nič nefunguje, každý si odviezol profesionálnu prácu, aj kostyméri, aj kameraman, aj herci, ale chybal jednotiaci štýl režiséra. Pritom látka, stručne povedané o tragickom osude dedinskej Panny zázračnice, nebola márna, ale debutant doplatil na ambíciu mnohých prvých opusov. Režisér dokumentoval aj to, aký je rozhladený v kinematografii, aj to, že musel v jednom diele rozprávať o mnohých témach súčasne a v konečnom dôsledku ani jedna nie je poriadne

¹ Úryvky z hodnotení preberám zo stránky www.avf.sk v časti Štatistiky pre verejnosť a z časti Podporené programy a z týchto správ čerpám aj informácie o objeme poskytnutých dotácií.

zobrazená. Možno keby komisia akceptovala scenár a doporučila producentovi, aby ho nakrútil Miloslav Luther alebo ktokoľvek, kto preukázal schopnosti v historických drámach, tak by to bolo dobré riešenie. Z radu hodnotení, v ktorých sa neobjavil žiadny obdivný tón, môžem vybrať zástupne tri. Miloš Krekovič: „provinčný sen jedného človeka,² Zuzana Mojžišová: „bez postáv sa hraný film o vzťahoch zvládnuť nedá,³ Eva Vženteková: „torzo zamýšľaných ambícií a úvahovej skladby.⁴“ Eva Filová upozornila na generačný spor/napätie, ktoré v súčasnosti pripomínajú koniec šesťdesiatych rokov, keď proti hľadajúcim a nekonvečným mladým debutantom (Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Elo Havetta) stáli Paľo Bielik s *Majstrom katom* (1966) či Jozef Zachar s *Niet inej cesty* (1968).⁵ Prví zmenili dejiny kinematografie, druhí dosiahli miliónové počty divákov. Rozdiel je možno v tom, že Zuzana Liová, Mira Fornay, Ivan Ostrochovský, Peter Kerekes, Marko Škop, menia filmové dejiny, ale Ondrej Šulaj či Miloslav Luther masové publikum neoslovujú, na rozdiel od Bielika. Návštevnosť *Agávy* dosiahla v roku 2016 počet 10 790 divákov.⁶

Pri *Agáve* hazardovali autori a komisie AVF sa celkom pomýlili. V prípade filmu *Učiteľka* (r. Jan Hřebejk) sa o risku nedá hovoriť aj preto, že dvojica Jan Hřebejk – Jan Jarchovský už projekt starostlivo pripravila pre českú televíziu v roku 2013. Neskôr ho len adaptovala na slovenské reálie, okrem iného preto, že producent ho plánoval ako televízny film pre „prime time publikum“ – nič ambiciózne.

Je symptomatické, že v explikácii ako jeden z argumentov pre schválenie dotácie producent PubRes vyzdvihol, že „projekt umožní tvorivému štábu [...] spolupracovať s jedným z najkvalitnejších českých režisérov súčasnosti“ (výzva č. 2/2015) – teda *Učiteľka* ako škola praxou.

Z posudkov prvej i druhej komisie AVF v zložení Peter Nágel, Radovan Holub, Jozef Paštéka, Ivan Bobčík, Peter Krištúfek, Roman Brat, Marián Puobiš, Peter Svarinský, Juraj Lihosit, Žofia Bosáková (v dvoch výzvach v roku 2015 získal producent PubRes spoločne 150 000 eur) je ľahké pochopiť istú blahosklonnosť k projektu. Roman Brat: „onedlho sa zjaví

² Miloš Krekovič, Všetko zlé sa vrátilo späť. In: Denník N, 4. 4. 2016, s.13.

³ Zuzana Mojžišová, Slovenská filmová jar. In: .týždeň 2016, č. 17, s. 44.

⁴ Eva Vženteková, Agáva. In: Kinema.sk, dostupné online: <http://www.kinema.sk/re-cenzia/37307/agava-agava.htm>

⁵ Eva Filová, Nešťastné, draho zaplatené leto. In: Film.sk 2016, č. 5, s. 25.

⁶ Počet návštevníkov filmov citujem podľa Správ o stave slovenskej audiovizie, ktoré spracoval Miro Ulman a ktoré sú sprístupnené na <http://www.cedslovakia.eu>

v kontexte našej televíznej tvorby vydarený televízny film“, Juraj Lihosit: „typický televízny film“, Ivan Bobčík: „vznikne určite kvalitný televízny film“, Peter Krišťufek: „oceňujem rozhodnutie nakrútiť pekný televízny film.“ Ale objavili sa aj postrehy, že „hotový film bude mať ambície pro kina, pretože príbeh je zaujímavý“ (Radovan Holub) a že „v prípade úspešnej realizácie sa z televízneho filmu môže stať za istých podmienok kinematografické dielo“ (Peter Krišťufek). Pri schvaľovaní dotácie 15 000 eur na kinodistribúciu uviedla Viera Langerová, že je to „kvalitný televízny film.“ Jediným nadšeným obhajcom autorov bol Jozef Paštéka, ktorý projekt hodnotil ako „majstrovský scenár s katarzným príbehom a silným významovým presahom do súčasnosti.“

Predstava, že obraz „lámania charakterov“ v rokoch tesne pred perestrojkou bude v Jarchovského scenári a Hřebejkovej réžii výbušnou témou, nikomu neprišla na myseľ. Ale tiež nikto nemôže poprieť, že je dobré, že film vznikol, že splnil všetky do neho vložené striedme očakávania.

V čom vidím dôvody, ktoré má vedú k záveru, že *Učiteľka* je skôr potvrdením známeho, než správou, ktorá by ma ohromila a aspoň na chvíľu ponechala v užasnutom údive z obrazu, ktorý mi o poslednom období komunizmu ponúka?

Možno je to v tom, že rozprávanie príbehu troch rebelov – úradník, robotník, astrofyzik – je síce umne posplietané, ale chýba mu moment prekvapenia. Pritom v ňom nechýba nič, čo charakterizovalo koniec autoritatívneho systému – ŠtB, odpočúvanie, korupcia, moc komunistov, prepúšťanie z práce kvôli názorom, strach z toho, čo všetko moc dokáže urobiť. Autori akoby sa zastavili krok od priepasti a odmietli do nej nahliadnuť – divák nemohol onemieť od hrôzy, čím musel on sám alebo jeho rodičia prejsť.

Pritom takmer tragický motív neúspešného pokusu tínedžerky o samovraždu, ku ktorej ju dohnala manipulácia učiteľky, mohol k tomu dospieť, ale v konečnom dôsledku sa stal len súčasťou akéhosi odsudzujúceho, ale pritom v podstate zmierlivého pohľadu na komunizmus.

O remeselnej zručnosti autorov svedčí konštrukcia, ktorá je postavená na návratoch do minulosti, na postupnom skladaní príbehu, ktorý sa tak pred nami odvíja paralelne, sledujeme aj rodičovskú schôdzu, aj postupné odkrývanie udalostí, ktoré ju vyvolali. Je v tom isté napätie, žiada sa divákova aktívna spoluúčasť, stávame sa jedným z rodičov, ktorí sedia v školských laviciach, nepozorujeme dej kľúčovou dierkou, ale sme na ňom účastní. Myslím si, že problém *Učiteľky* je suverenita s akou

obidvaja autori obsadzujú jednotlivé postavy, ako pár epizódami načrtnú postavy, ktoré síce ľahko získajú výrazný charakter, ale v konečnom dôsledku sa zaradia len do encyklopédie rôznych postojov od cynikov po idealistov v odpovedi na otázku, či akceptovať alebo neakceptovať amorálnosť. Mnohosť je dobrá, ale v ich podaní obsahuje aj plytkosť. Aj to presvedčenie, že rokom 1989 sa nič nezmenilo, že učiteľka namiesto ruštiny bude učiť angličtinu, ale model zostáva ten istý, dokumentuje, že film oprávnene pôsobí ako dielo, ktoré síce je kritické, ale určite nie antikomunistické. (Na rozdiel od *Inej lásky* [r. Dušan Trančík, 1985], ktorá vznikla v komunizme, ale ako antikomunistická sa dá skôr interpretovať, nie nadarmo ju napísal Jiří Křižan. Ak by som mal niekomu doporučiť film o konci komunizmu, tak by som skôr doporučil *Inú lásku* než *Učiteľku*, pritom sa tam neohovorilo ani o ŠtB ani o vyhadzovaní z práce).

Učiteľka v podaní Zuzany Mauréry je presvedčivo pokrytecká, zákerná a prirodzene plytká duša, dokáže sa aj vyhrážať, ale, v konečnom dôsledku, jej obzor je podmienený túžbou po koláčoch zadarmo či oprave stolnej lampy. Vadí mi, že keď sa hovorí o komunizme, tak autori akceptujú prístup, ktorý by v prípade fašizmu nebol nikým uznaný. Podľa zákona obidva systémy boli rovnako zločinecké.

Z ohlasov v tlači upúta značný rozdiel medzi českými a slovenskými kritikmi – u prvých je podstatne vyššia miera kritickosti. Podľa Kamila Filu pôsobí film „divadelne prepjaté,“ Mirke Spáčilovej vadí „plakátovitá teozovitosť [...] bližšie k umelým konstrukciám morálnych apelů typu *Kawasakiho růže*.“⁸ U nás sa najviac kritikov priklonilo k hodnoteniu „zručne a dobre zvládnutý film.“⁹

Učiteľka v jednom smere naplnila očakávanie, ale na druhej strane ich aj výrazne prekročila – producent predpokladal v žiadosti o distribučnú podporu 15 000 divákov, nakoniec film dosiahol štvornásobok – 59 292. A na áčkovom festivale v Karlových Varoch získal cenu za najlepší ženský herecký výkon.

Ako kuriozita môže pôsobiť fakt, že film vnímajú v Čechách napriek všetkému skôr ako český film, hoci je v slovenčine, odohráva sa na Slo-

⁷ Kamil Fila, *Učitelka nese pochodeň antikomunismu*. In: Denník Referendum, 14. 7. 2017, dostupné online: <http://denikreferendum.cz/Clanek/23578-ucitelka-nese-pochoden-antikomunismu>

⁸ Mirka Spáčilová, *Plakátovitou teozovitosť Hřebejkovy Učitelky zachraňují děti*. In: iDnes.cz, dostupné online: http://kultura.zpravy.idnes.cz/ucitelka-recenze-0kx-/filmvideo.aspx?c=A160714_140226_filmvideo_ts

⁹ Eva Vženteková, *O královnej miestnej moci*. In: Film.sk 2016, č. 9, s. 29.

vensku a aj majoritný producent je slovenský. Kamil Fila uvádza, že film sa odohráva na Slovensku, ale jeho úspech ironicky pripisuje tomu, že sa „navazuje bratrská spolupráce medzi českým a slovenským národom.“ Podľa neho je to len ďalší „film v rámci českej tradície“ – asi podobne ako keď v tridsiatych rokoch vznikali české aj nemecké verzie českých filmov, aby zvukové diela zasiahli širšie publikum.¹⁰

V uplynulom roku malo premiéru šesť filmov, ktoré priamo či nepriamo hovoria o štyridsiatich rokoch komunizmu. V *Agáve* sledujeme súmrak meštiactva a nástup proletárov v lete, ktoré bolo signálom februára 1948, *Učiteľka* pripomína atmosféru pred zrútením autoritatívneho systému, detektívka *Červený kapitán* (r. Michal Kollár) hľadá v roku 1992 vraha v prípade vraždy kňaza z 1985, film *Masaryk* (r. Július Ševčík) rozpráva o ministrovi, ktorého pasivita vo februári 1948 spôsobila, že sa Klement Gottwald dostal k moci a *Červený pavúk* (r. Marcin Koszałka) a *Ja, Olga Hepnarová* (r. Tomáš Weinreb a Petr Kazda) rozprávajú o osudoch dvoch popravených šialencov, pričom ich príbehy sa odohrávajú v kulisách šesťdesiatych/sedemdesiatych rokov v Krakove/v Prahe.

S *Agávou* súvisí do istej miery i *Masaryk*, film o ministrovi zahraničných vecí Československa po roku 1945, Janovi Masarykovi, synovi zakladateľa demokratického štátu a súčasne diplomatovi, ktorý tým, že sa nepripojil vo februári 1948 k demisii nekomunistických ministrov, umožnil, aby moc prešla do rúk komunistov bez potreby vojenského/milicionárskeho prevratu.

Piati členovia komisie, ktorá určovala v rozhodujúcej miere podobu slovenského filmu za rok 2016 – Peter Nágel, Radovan Holub, Jozef Paštéka, Peter Krištúfek, Ivan Bobčík – projekt schválili bez zaváhania. Podľa Petr Nágl to je „napínavá historická dráma [...] veľký európsky projekt“, Radovan Holub ho označil za „mnohovrstevnatý historický film [...] slušne zajištená česko-slovenská koprodukcia se sponzorskými vstupmi“, Peter Krištúfek predpokladal, že „mohol by vzniknúť pekný film“. *Masaryk* získal z AVF 220 000 eur (predložený rozpočet bol dva milióny eur).

Keď sa vrátim k centrálnej otázke, či sa filmári vydali v tomto prípade na neznámu pôdu, či riskovali a museli zvládnuť nepredvídané výzvy, priklonil by som sa na stranu súhlasnej odpovede. Aj keď to môže byť paradox v prípade produkovania filmu Rudolfom Biermannom, ktorý uspel najmä ako producent komerčných titulov. Možno je to u Bier-

¹⁰ Kamil Fila, *Učiteľka* nese pochodeň antikomunizmu.

manna návrat k deväťdesiatym rokom a k jeho spolupráci s Martinom Šulíkom.

Podobne ako u Hřebejka sa v *Masarykovi* autori zriekli lineárneho rozprávania, tiež na prospech diela. Všetko totiž dobre podporuje a slúži porozumeniu centrálnej postavy, do istej miery slabocha, ale súčasne rebela, človeka, ktorý často bez kokaínu nedokáže existovať, ale súčasne sa vie vzoprieť v situácii, v ktorej mnohí zlyhali. Aj návraty do minulosti, kde centrálnym miestom deja je psychiatrická klinika v USA (u Hřebejka je týmto uzlom školská trieda), svojou takmer neurotickou chaotickosťou akoby evokovali vnútorný svet postavy, ktorá si nevie rady ani so sebou ani so svetom. Napriek tomu je to pozitívna postava. Na Ševčíkovom filme, ktorý hovorí o spoločnej histórii, možno ako predzvesť budúcich storočných osláv vzniku Československa, je pre mňa obdivuhodné, ako dokáže v pomerne hutnej skratke evokovať aj dobu, aj spoločenský kontext, politické súvislosti, ale aj individuálnu drámu. Na jednej strane ide o historický epos, lebo hovorí o mesiacoch, ktoré zničili demokratický štát, na druhej strane je komornou psychologickou drámou syna, ktorý sa nedokázal vymaniť z tieňa slávneho otca.

Vo vzťahu k ostatným filmom o dejinách je na *Masarykovi* výnimočné, že dejiny v ňom nie sú kulisou príbehu, ale ako diváci sme pri tom ako sa tvoria, vidíme do zákulisia, ktoré tým, že je personifikované, je uveriteľné. A je to ešte o to náročnejšie, že dejiny nevidíme cez prizmu kuchyne jednoduchého človeka, ako to urobil Hřebejk, ale cez výrazné reálne a historické osobnosti, či už Beneša alebo Chamberlaina. Ševčíkova fikcia je hazardom, ktorý vyšiel – síce hovorí o skutočných udalostiach, ale spôsobom, ktorý nie je suchopárny, ale skutočne dramatický, aj keď vopred vieme, ako to dopadne, predsa sme vtiahnutí do víru udalostí z rokov 1938/39. Napätie tam nevyplýva z toho, že nevieme, kto je vrah, ale z toho, že sledujeme prekvapujúce cesty, ktorými sa dospelo k výsledku, ktorý všetci poznáme, teda aj k okupácii Československa, ale aj k tomu, že Jan Masaryk sa začal prihovárať z BBC poslucháčom v Československu.

Ohlasy filmovej kritiky po premiére boli skôr zdržanlivé. Peter Michalovič ho označil za „remeselne dobre nakrútený komerčný film, ktorý nevtieravo vychádza v ústrety divákovi [...] poskytuje estetický zážitok [...] nerezignuje na obohatenie divákovho historického vedomia“;¹¹ Marcel Kabát ho hodnotil ako „pokus zpestriť poněkud úmornou ho-

¹¹ Peter Michalovič, *Masaryk verus Masaryk*. In: *Film.sk* 2017, č. 4, s. 32.

dinu dějepisu trochou fabulace, spekulací a pikanterií“.¹² Ale inak dosiahol mimoriadne úspechy, na Českom levovi získal dvanásť ocenení, najviac sošiek v histórii udelených pre jeden film, na Slovensku v rámci Slnka v sieti mu členovia Slovenskej filmovej a televíznej akadémie udelili šesť cien. Návštevnosť u nás síce nedosiahla producentom očakávaných 100 000 divákov – do kín prišlo k 30. 6. 2017 podľa časopisu *Film. sk* 53 294 divákov. V Česku sa očakávala návštevnosť 200 000 divákov – tam dosiahol vyše 300.000 predaných vstupeniek.¹³

Zvyšné tri filmy, ktoré sa vracajú ku štyridsiatim rokom komunizmu vo východnej Európe, sú síce tiež historické (ako *Agáva*, *Učiteľka*, *Masaryk*), ale skôr než dejiny ich spája kriminálno-detektívny žáner. Iba v prvom z nich – v *Červenom kapitánovi* – sa detektívna zápleтка odvíja od kriminálnej podstaty zločineckého systému. Filmy *Ja*, *Olga Hepnerová* a *Červený pavúk* sa venujú skôr obrazu dvoch šialencov než systému – popravenej masovej vrahyni a popravenému mužovi, ktorý na seba zobral vinu za mnohonásobné vraždy, šesťdesiate resp. sedemdesiate roky ich činy nijako nepodmieňujú, obidve hlavné postavy sú s nimi zrastené, ale ich činy priamo nesúvisia s režimom.

AVF podporil debut autorov Petra Kazdu a Tomáša Weinreba v roku 2012 v podprograme európskych koprodukcí (schválená dotácia 96 000 eur).

Spomedzi deviatich anonymných členov hodnotiacej komisie, s výnimkou jediného (7. člen, ktorý zastával stanovisko, že nie je potrebné „nahrúčať filmy o masových vrahoch“), žiadosť podporili takmer bez výhrad všetci. 1. člen predpokladal, že „drsný sugestívne napísaný príbeh v duchu ‘film noir’, osloví pravdepodobne skôr špecifického diváka“. 2. člen ho považoval za „zaujímavý a ambiciózný projekt“, 4. člen zasa za „krajne ambivalentný, akoby ho spracoval niektorý z úspešných tvorcov uznávanej rumunskej novej vlny“, 9. člen v ňom videl „autorské predpoklady na zaujímavý obraz temnej stránky našej mysle [...] predpoklady na vznik pozoruhodného filmu“.

V hodnoteniach sa vynoril dlhodobý problém nejasného rozlišovania medzi žánrovým filmom, ktorý je určený masovému publiku a autorským dielom skôr pre členov filmových klubov. Podľa 8. člena komisie je *Ja*, *Olga Hepnarová* „divácky príťažlivý žáner“ (pričom výsledná náv-

¹² Marcel Kabát, *Masaryk míchá trochu kokainu s hodinou dějepisu*. In: *Lidové noviny*, 29. 12. 2016, s. 8.

¹³ Počet divákov, ktorý očakával producent Rudolf Biermann, uviedol vo výzve AVF 2/2015 pri hodnotení projektu člen komisie Radovan Holub.

števnosť filmu bola 6 024 divákov) a podľa 2. člena ide o „silný žánrový film, určený pre menšinového diváka klubového charakteru“ – kontradikcia v jednej vete.

Aj druhý film o vraždách je debutom, v tomto prípade poľského dokumentaristu Marcina Koszałku, a bol podporený v roku 2015 v tom istom podprograme ako *Ja, Olga Hepnarová* (36 000 eur). Aj producent Sokol Kollar, aj jeden z členov komisie – Karel Och – sa zhodli na tom, že *Červený pavúk* údajne naplní aj komerčné ambície aj festivalový potenciál. U ostatných členov tomu tak nebolo: Patrik Pašš ho označil ako „mrazivý scenár pripomínajúci *Krátky film o zabíjaní* Krzystofa Kieślowskeho“, Juraj Raýman za scenár „jedinečný a originálny a zároveň v duchu najlepších tradícií“, Viera Langerová tvrdila, že „nejde o hororový komerčný manierizmus“. V realite sa prví dvaja pomýlili – návštevnosť bola 371 divákov (film získal dve festivalové ceny – vo Wiesbadene a Gdyni).

Je zvláštne, ako sa v jednom roku ocitli vedľa seba dva filmy, ktorých hrdinovia by mohli byť brat a sestra nielen preto, že obidvaja skončili na šibenici, ale aj preto, že ich fascinovala smrť, zabíjanie, vražda. *Červený pavúk* a *Ja, Olga Hepnarová*. Môže to byť náhoda, ale aj prejav trendu zobrazovania extrémov, ako protiváha úsilia po obrazoch sociálnej biedy. Mohli by sme povedať, že portrét nástročného vraha v *Můj pes Killer* (r. Mira Fornay, 2013) bol predobrazom portrétu osemnásobnej vrahyne Hepnarovej a mladého muža z Krakova, ktorý na seba zobral vinu za viac než jedenásť vražd. Ale na rozdiel od Fornayovej, ktorá motiváciu hlavnej postavy vtiahla do súkolia sociálno-rasových konfliktov, obidvaja režiséri minuloročných kriminálnych drám podčiarkli rodinno-genetické deformácie viac než vzťahy ku spoločnosti.

Davy, ktoré sa prizierajú rekonštrukcii vražd poľského zločinca, nie sú špecificky komunistické. Stretáme ich aj dnes rovnako ako predtým, ale pochmúrna atmosféra v autobusoch, prítmie ulíc alebo aj neurotické diskotékové zábavy v sebe obsahujú čosi chorobné – môže to byť aj choroba konkrétnej spoločnosti, ktorá zo seba vyplula devianta. V českej verzii *Ja, Olga Hepnarová* obraz sedemdesiatych rokov nie je natoľko apokalyptický, ale tiež v sebe skrýva podhubie pre extrémny zločin – je to skôr v jeho bezvýraznosti, sivote, prázdnote, ktorá neevokuje zánik či fascináciu smrťou, ale dobre odráža bezcieľnosť celej spoločnosti. U autorov diel je obdivuhodná schopnosť fragmentmi načrtnúť vizuál doby: nielen nábytkom, kostýmami či rodinnými rituálmi, ktoré sa medzitým úplne vytratili, ale aj v dialógoch, v účesoch, v správaní. (Úplne skvelý je príčesok, ktorý si pripína na vlasy vrah z *Červeného pavúka*,

nie je možno taký dokonalý ako účes vraha, ktorého hrá Javier Bardem vo filme *Táto krajina nie je pre starých* (*No Country for Old Men*, r. Ethan a Joel Coen, 2007), ale skvele obnažuje postavu, ktorá sa vlastne pričeskom zahaľuje.)

V obidvoch filmoch stojí za porovnanie úloha matiek vo vykoľajení osudu ich detí: je zjavné, že ak deti sú príbuzné, matky sú takmer totožné – ich neprístupnosť, ich chlad, akoby boli spúšťačom činov, ktoré sa ťažkú dajú vysvetliť, aj keď sa treba pokúšať pochopiť ich.

Ani jeden z autorov nerobí mravné súdy, ale pritom nič neschvaľuje.

Z porovnania ohlasu vyplýva, že český debut všetky očakávania komisie splnil a aj prekonal – *Ja, Olga Hepnarová* otvárala vo februári 2016 Panoramu, druhú najdôležitejšiu sekciu MFF Berlinale, získala v zahraničí dvanásť cien a domáce ceny na Českých levoch aj na Slnku v sieti. Návštevnosť 6 024 divákov zodpovedá úspešnému klubovému filmu. Okrem toho získala štyri zo siedmich cien českej filmovej kritiky.

Tretí z kriminálnych príbehov, *Červený kapitán*, vychádza z obrazu komunizmu ako zločineckého systému, nie je zmierlivý ako *Učiteľka*, ale skôr bojovne naladený. Síce sa celý odohráva v deväťdesiatych rokoch, ale neustále sa vracia k rokom dohasínania autoritatívneho režimu. Na rozdiel od *Červeného pavúka* a *Ja, Olga Hepnarová* kľúčovú rolu v príbehu zohráva politický systém, ktorý na svoje upevnenie neváhal ani vraždiť. *Červený kapitán* sa líši aj tým, že je detektívkou, v ktorej sa pátra po vrahovi, nie je kriminálkou, v ktorej je podstatou akcia, napätie prameniace v skrytej či zjavnej agresii, ale bez detektíva.

V našej kinematografii nemáme veľa detektívnych diel. Ak si tie najnovšie porovnáme s Lettrichovou alebo Hollého sériou, tak ľahko vystopujeme odlišnosti, ktoré dnes tvoria spôsob zobrazovania hľadania vraha. Namiesto dvojice mudrca a naivky (u Lettricha v podaní Ladislava Chudíka a Viliama Polónyiho), máme v *Červenom kapitánovi* dvojicu idealistu a cynika (Marián Geišberg – Maciej Stuhr), namiesto dôrazu na dedukciu a objavovanie detailov sa kladie dôraz na napätie z naháňáčiek či surových vražedných bitiek a prirodzene celkový obraz skorumpovaného prostredia, aké so sebou priniesla vlna „temných“ detektívnych hrdinov. A vraždí sa nie „normálne“, ale klincom do hlavy.

Červený kapitán získal z AVF najvyššiu podporu z diel vyrobených v roku 2016 – 925 000 eur. Takmer všetky posudky od prvého hodnotenia v roku 2013 až po posledné v roku 2015 (spolu ich bolo vyše dvadsať) zdôrazňovali, že vznikne „divácky atraktívny detektívny triler“ (3. člen komisie, výzva č. 6/2013), že „ide o napínavý detektívny príbeh

[...] môže do kín prilákať divákov všetkých vekových kategórií“ (Zuzana Ricotti, výzva č. 6/2014), že je to „dlho očakávaný žánrový film“ (Peter Krištúfek, výzva č. 2/2015), atď. Iba Marián Puobiš dodal, že film si pozrie aj „publikum so širšími a náročnejšími diváckymi záujmami“ (výzva č. 6/2014), a podobne Jozef Paštéka tvrdil, že „drsná šťavnatá kriminálka výrazne presahuje remeselné naplnenie žánru – je výpoveďou o dobe, keď sa lámali naše dejiny, sondou do temnoty v politike, aj v ľudskom indivíduu“ (výzva č. 6/2014). Z odstupu času zaujme, aká bezproblémová bola podpora. Čitateľ posudkov by očakával, že vznikne skutočne úspešné komerčné dielo, ktoré vráti vynaložené prostriedky a ešte bude súperiť v počte návštevníkov so zahraničnými produkciami.

Určite platí, že vrah v *Červenom kapitánovi* je rovnako šialený ako jeho partneri z prvých dvoch kriminálnych filmov. Nevieme, koľkých nepriateľov režimu zabil, ale určite neskončil pri jednom kňazovi (vo filme si pripísal vraždu navyše). To, že detektív nakoniec dospeje k odhaleniu a v konečnom dôsledku aj zabitiu vraha, príbeh neukončuje, pretože sa hľadá ešte objednávateľ vraždy a spolupáchatelia. Aj v tomto sa dostávame k príbuznosti s *Kandidátom* (r. Jonáš Karásek, 2013), ktorý zobrazil súčasnosť ako svet ovládaný silami v pozadí a v tom istom duchu končí aj *Červený kapitán*. Spoločensko-politická realita sa zobrazuje ako divadlo, ktorého režisérom z pozadia sú ľudia viac či menej vydaní na pospas.

Ak *Červený kapitán* nie je dobrý, tak preto, že v chvate po akcii zanedbáva motivácie. Autori dokážu vybudovať napätie jednotlivých situácií, ale celok im uniká, zhon bráni poctivo komponovať hlavnú detektívnu postavu, aby uniesla celý príbeh a pritom bola takou fascinujúcou bytosťou, akou je Hepnarová či mladý muž alebo veterinár z *Červeného pavúka*.

Ak som hovoril, že *Agáva* je duchom, štýlom rozprávania zrodená minulosťou filmu, tak *Červený kapitán* ale aj obdivne kriminálky sú v jednom možno až príliš súčasné – v miere používanej brutality. Zápas na život a na smrť v *Červenom kapitánovi*, ku ktorému sa ešte priradí motív dieťaťa zavretého vo vedľajšej izbe, znesie parametre akékoľvek profesionálneho akčného filmu americkej produkcie. Možno je to aj vplyv videohier, ktoré nie sú v násilí také explicitné, ale odhadzovanie ľudí autom v Hepnarovej je brutálne tak, že máte pocit, že ste bezprostredne účastní vrahdenia v Nice či Berlíne a sedíte v kabíne vodiča-vraha. Problém je len v tom, že násilie v českom a poľskom filme sú nevy-

hnutnou súčasťou toho, aby sme porozumeli postavám, v slovenskom filme ide skôr o efekt.

Na festivaloch film ne získal nič okrem domácej ceny za vedľajší herecký ženský výkon (Zuzana Kronerová) na Slnku v sieti 2017. Slovenské kritiky namiesto triezveho súhlasu ponúkli najmä nadšenie: „herecké výkony sú bravúrne, surové, civilné, autentické, normálna existenciálna tieseň z nich ide. A kamera, a strih, a hudba, skutočná radosť z nich ide... Výborný kus“¹⁴, „najvydarenejšia domáca žánrovka za niekoľko desaťročí.“¹⁵ Jana Dudková ho označila spolu s filmom *Stanko* „za najhodnotnejší slovenský hraný film minulého roka“.¹⁶ České kritiky zastupuje skôr Marcel Kabát s názorom, že režisér Michal Kollár prezentuje biedne „umělecké a remeselné kvality“.¹⁷

Počet návštevníkov 87 224, najviac z filmov podporených AVF, dostal aj najvyššiu podporu 925 000 eur – *Učiteľka* získala na realizáciu 150 000 eur od AVF a dosiahla tržby 59 292 eur, pritom nikto nezdôrazňoval, že vznikne žánrový film, ktorý by mal lákať do kina.

Násilie vo filmoch roku 2016 bolo cestou ako pritiahnúť diváka na film. Zreteľné je to v možno najhoršom vlašajšom filme *Pirko* (r. Lucia a Petr Klein Svoboda), pritom jeho ambície podľa rozhovorov autorky boli mimoriadne – mala to byť autentická výpoveď o ťažkom osude detí, ktoré sa po odchode z detských domov ocitnú v realite a často v nej tragicky zlyhávajú. Vo výsledku sme však svedkami mentality bulváru, ktorý sa priživuje na sociálnej ťaživej téme. A to, že autori dokážu dlhé, mnohonásobné znásilňovanie dievčaťa zobraziť spôsobom, ktorý núti takmer zatvárať oči, ale pritom nijako nepomáha empatii, je len ukážkou celého štýlu, ktorý fascinuje brutalitou detailov, ale chýba mu úplne zvnútornené rozprávanie. Už aj najlepšie zahraná postava, ktorou je matka dievčaťa, svedčí len o hereckej profesionalite, ale nie o skratke, ktorá by vystihla stretnutie matky s nechcenou dcérou po osemnástich rokoch. Takže *Pirko* je rovnaký ako jeho plagát – falošný, brutálny, je o tom, ako sa „nádej“ na skvelý dospelý život ocitla v troskách len a len vďaka zvlčilému prostrediu.

Andersenovu rozprávku o dievčatku so zápalkami Svobodovci modernizovali tým, že dievčatko sa ocitlo v bordeli, nie pred zavretými

¹⁴ Juraj Malíček, Vtedy v Bratislave. In: týždeň 2016, č. 12, s. 51.

¹⁵ Miloš Krekovič, Červený kapitán odkazuje: Bola to zbytočná paranoja. In: Denník N, 10. 3. 2016, s. 12.

¹⁶ Jana Dudková, Kto je na vine? In: Film.sk 2017, č. 1, s. 32.

¹⁷ Marcel Kabát, Chrčivý dech starých struktur. In: Lidové noviny, 10. 3. 2016, s. 8.

dverami domov. Autori nemajú cit pre umenie, majú cit, podobne ako čitatelia Nového času, pre falošné pobúrenie, ale ani zamak citu pre reálne utrpenie. Aby si boli istí, že divák pochopí, čo hovoria, tak robia karikatúry kreatúr.

Film nezískal žiadnu podporu od AVF na realizáciu, na distribúciu dostala spoločnosť Bonton grant 16 000 eur, pričom očakávala návštevnosť 30 000 divákov a v realite film dosiahol návštevnosť 21 724 divákov.

Ak u manželov Svobodovcov sa rozprávka križi s mentalitou čitateľa čiernej kroniky, pritom sa tvária, že nakrúcajú tzv. autorský film, tak hybrid *Ani vo sne!* (r. Petr Oukropec) sa dopracuje k rovnako úbohému výsledku z opačnej strany. *Pirko* je paródiou na sociálne príbehy, *Ani vo sne!* je paródiou na experiment. Svobodovci čítajú Blesk alebo Nový čas, Oukropec je čitateľom Bretona a Freuda.

Producent Arina uspel so žiadosťou o podporu na AVF na realizáciu *Ani vo sne!* až na druhý pokus, získal 40 000 eur, ale potvrdil i pochybnosti, ktoré najlepšie v posudku vyjadrila Elena Kotová. A ukázalo sa márne očakávanie Juraja Raýmana, že film podporí najmä kvôli animovaných častiam, pretože animované časti v hotovom diele nehrali nakoniec žiadnu rolu.

V prípade *Ani vo sne!* je hrdinka vekom blízka postave z *Pirka*, ale vyrastá v radikálne odlišnom prostredí. Vychováva ju rozvedená matka, s otcom sa stretáva na spoločných horolezeckých výletoch, okrem iného vo Vysokých Tatrách a je zamilovaná do lídra skupiny parkuristov, mestského kmeňa, ktorý možno má svoje miesto v sérii kníh Vladimíra 518. V tomto rámci sa odohráva rozprávanie, podľa ktorého sny hrdinky menia realitu, nevykladajú skutočnosť, ale sú skutočnosťou. Aby sme uverili, že epizódy, v ktorých hrdinka s princezničkovskou korunkou (určite je to odkaz na spomienku na detské predstavenia v materskej škôlke) na hlave zavrie do väzenia v majáku muža, ktorý ju odmieta, a súčasne mladý muž zmizne z tréningov parkuristov, tak sa vracajú hrdinke úzkostné stavy v tesnej kabínke výťahu či sa stretá s mládencom, ktorý údajne komunikuje s mimozemšťanmi. Ak by sme na základe týchto motívov mali uveriť čomusi takému mimoriadnemu, že existuje človek, ktorý snami mení skutočnosť, tak by to malo byť motivované podstatne košatejšie, než takými pár náznakmi. K tomu sa ešte pridávajú motívy nakrúcania filmu, reportáž zo súťaže parkuristov či rodinné konflikty. Škoda, že pri rozhodovaní o podpore sa nebral do úvahy predchádzajúci neúspešný Oukropcov film *Modrý tygr* (2012), ktorý signalizoval rovnaké chyby ako druhý titul: „nedaří se mu pořádně definovat, na co

se vlastne kookáme, jak spolu jednotlivé scény souvisí, jak moc je která z nich stylizovaná a co bychom si z kina približne (aspon približne!) měli odnést.“¹⁸ Návštevnosť bola 149 divákov.¹⁹

Debut *Stanko* režiséra Raša Boroša sprevádzal sympatický „hazard“ zo strany komisie AVF. Možno to podporil aj program MINIMAL, ktorý už v súčasnosti neexistuje, ale v rokoch 2011/12 prispel na financovanie vývoja a realizácie *Stanka* sumou 134 500 eur (celkový rozpočet výroby filmu bol 138 000 eur). Komisia sa rozdelila na dva bloky, v menšine sa ocitol názor, že film „nezodpovedá najmä v hereckej zložke kritériám profesionálneho filmu [...] vedie k nude“ (4. člen komisie, výzva č. 3/2012) a že „nasnímané sekvencie nepresahujú úroveň študentského filmu“ (6. člen komisie, výzva č. 3/2012). Väčšina sa priklonila k názoru, že ide o „netradičnú predstavu o filmovom tvare, dôsledne a pekne napísaný príbeh so zámerom urobiť tragikomédiu“ (7. člen komisie, výzva č. 3/2012), že ide „o autenticitu, o snahu zachytiť reálne, často nevypovedané, možno banálne a všedné emócie ľudí na okraji spoločnosti“ (2. člen komisie) a „krásny príbeh o ľuďoch na dne [...] vznikne veľmi úspešný film“ (6. člen komisie).

Stanko autenticky rozvíja sociálne kritický rozmer, ktorý bol taký úspešný v uplynulých rokoch. Režisér Boroš na pôdoryse dost obľúbeného road-movie nakrútil príbeh mladého muža, ktorý zaujme svojou „normalitou“ malého podvodníka a zlodeja a dúfa, že sa raz stane aj mafianom, ako rozprávanie, ktoré je vzdialené všetkým predchádzajúcim šialenstvám z kriminálno-detektívnych príbehov.

Obohatenie tradičnej štruktúry žánru vyplýva z jeho prevrátenia naruby, ak sa totiž road-movie spája najmä so slobodou, s túžbou po poznaní, ako je to napríklad aj v Kollarovej ceste po Európe pred rozhodujúcou operáciou (*5 October*), tak v tomto prípade je to o ceste do sexuálneho otroctva. Ale na rozdiel od bulvárnej štylistiky *Pirka*, všetko je aj mierne, aj minimalistické a v dobre zvolenej miere aj komické.

Tragikomická figúra drobného zlodeja a podvodníčka je skvelá, má v sebe takmer kronerovský rozmer, ibaže nie v nejakej historickej látke, ale v súčasnosti. Mladý herec zvládol široké spektrum emócií, presved-

¹⁸ František Fuka, Recenze: Ani ve snu! – 40%. Dostupné online: <http://www.fffilm.name/2016/04/recenze-ani-ve-snu-40.html>

¹⁹ Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2016 (ed. Miroslav Ulman). Bratislava: Creative Europe Desk Slovensko – Slovenský filmový ústav, 2017, s. 26, dostupné online: http://www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/323/SPR_VA_2016_SVK_FINAL_10_05_2017.pdf

čil, že jeho postava okrem istého hochštaplerstva má v sebe aj vnímavú dušu. Okrem vnímavého zobrazenia hlavnej postavy dobre funguje aj budovanie nerovného vzťahu, ktorý sa môže od ľahostajnosti cez rovinu ochraňujúceho staršieho brata a malej sestry rozvinúť do viac než priateľského vzťahu. A všetko je uveriteľné. Aj to, že pomoc potrebuje skôr on než mladšia sestra.

Ak sa dievča ocitlo herecky trochu v jeho tieni, nič to nemení na fakte, že vzťah má prirodzenú dynamiku.

To, že *Stanko* je akýmsi zjavením uplynulého roka, dobre dokladá aj jeho kontrast k filmom ako *Masaryk* či *Agáva*. Na rozdiel od týchto produkčne a realizačne náročných titulov, ktoré si vyžiadali angažovanie celého radu skúsených profesionálov, *Stanko* stavia na jednoduchosti, na prostote, ktorá sa ukazuje byť najmä v porovnaní s *Agávou* funkčným riešením. Od nenáročného titulu sme sa dočkali radosti, ktorú neposkytol podstatne ambicióznejší projekt. Myslím, že v americkej kinematografii by sme v kontraste k hollywoodskemu kinu hovorili o *Stankovi* ako o type nezávislého kina.

U Boroša by sme asi ľahko našli súvislosti s dielami Ivety Grófovej, Zuzany Liovej, Miry Fornayovej, Ivana Ostrochovského – patrí do prúdu, ktorý po dlhých desaťročiach dovolil „zabudnúť na ‚zlatá šedesátá‘“ a potvrdil, že táto generácia disponuje dostatkom talentov. Jediné, čo jej dosiaľ chýba, je, že nie je až tak medzinárodne úspešná ako jej maďarskí či rumunskí rovesníci.

U väčšiny slovenských kritikov film získal vysoké hodnotenie, podľa Jany Dudkovej je „najhodnotnejším hraným filmom“ uplynulého roka (spolu s *Červeným kapitánom*)²⁰, Eva Vženteková ho hodnotí ako „výborný autorský celovečerný debut“²¹. Miloš Krekovič ho označil za „univerzálny festivalový film [...] dôkaz, že sa oplatí podporovať menšou sumou z verejných peňazí mladé talenty“.²² *Stanka* uviedli v súťažnej sekcii „áčkového“ medzinárodného filmového festivalu v októbri 2015 vo Varšave. Návštevnosť dosiahla číslo 1 395 divákov.

O 105 divákov viac získal iný výnimočný vlašajší film – *Rodinný film* (r. Olmo Omerzu), skončil na čísle 1500. O jeho podpore rozhodol podprogram pre európske koprodukcie s minoritnou slovenskou účasťou – producent Punkchart films dostal dotáciu 40 000 eur (výzva č. 6/2013).

²⁰ Jana Dudková, *Kto je na vine?*

²¹ Eva Vženteková, *Stanko*. In: Kinema.sk, dostupné online: <http://www.kinema.sk/re-cenzia/37323/stanko-stanko.htm>

²² Miloš Krekovič, *Stanko* škrípe, no oplatí sa vidieť. In: DenníkN, 13. 4. 2016, s. 12.

Scenár v komisii získal takmer úplnú podporu: bol hodnotený ako „nákladný projekt, ktorý cielene buduje svoju atraktívnu časť [...] úspešný divácky film“ (1. člen, výzva 6/2013), ako „prísľub novátorského autorského prístupu, s potenciálom osloviť nielen klubového diváka“ (3. člen, výzva č. 6/2013), bolo vyzdvihnuté, že „umne a veľmi plasticky preniká do pocitov mladých ľudí“ (4. člen, výzva č. 6/2013), že „scenár je originálny a novátorský spôsobom rozprávania, rezignujúci na klasickú dramaturgiu. Dielo s medzinárodnou rezonanciou a európskym art-housovým potenciálom“ (5. člen, výzva č. 6/2013).

Pri *Rodinnom filme*, ktorý spolu s *Masarykom* tvorí dvojvrchol vlnajšej produkcie, je jeho zaradenie do nášho kontextu nepomerne ťažšie. Niežby sa nenakrúcali mestské filmy, ale skôr sú o malomeste než o veľkomeste. A nie veľmi úspešná ambícia, ktorú explicitne formuloval napríklad Miro Šindelka (jeho druhý film *Zostane to medzi nami*, 2003), že treba robiť takéto filmy, nemala veľa pokračovateľov, možno tak ešte *Tigre v meste* (r. Juraj Krásnohorský, 2012). A aj keď *Rodinný film* je univerzálny príbeh, predsa je dôležité, že sa odohráva v tzv. vyššej strednej triede, ktorej obraz je u Omerzu verný a vierohodný (omnoho ťažšie by sme akceptovali kultúru potláčania citových prejavov vo filme spoločenskej periférie). Takže jediné, k čomu by bolo možné tento film vzťahovať, sú možno severské filmy, ako upozornili niektorí recenzenti. Možno je to melanchóliou, ktorá vyžaruje z pražského filmu, ale možno aj tým, ako sa zdanie harmónie postupne ocitne v troskách, a akoby nikto nemal na tom vinu, ale je to tak, tak to „v živote chodí“. *Rodinný film* je „zjavením“ podobne ako *Stanko*, ale v inom zmysle, z hľadiska toho, aký je iný, než čokoľvek, čo sa u nás predtým nakrútilo. Pre mňa je to film odinakaľ, podobne ako bol kedysi *Muž, ktorý luže* (r. Alain Robbe-Grillet, 1968), z inej kultúry, ale je veľmi dobre, že sa ocitol v slovenskom kontexte.

Na *Rodinnom filme* je skvelé pomalé, neodvratné rozvracanie istoty: nie je o ničom inom, než o krehkosti existencie, o budovaní istôt, ktoré sa v priebehu sekúnd môžu rozvrátiť, zlyhať. Páči sa mi, že je tam nie jeden hlavný hrdina, ale päť rovnocenných postáv, v podstate takmer epická látka na komornom pôdoryse, ktorá v sebe nesie rad dramatických zlomov. Veľmi dobrý prepletenec tínedžerských konfliktov, dospievanie, vzťah generačný, ale aj kríza dlhoročného manželstva.

Napriek všetkým „ranám osudu“ príbeh sa vrství s mierou, citlivosťou, ktorá tragické podáva s eleganciou skúseného majstra rozprávača.

Na všetko je čas, dej plynie pomaly, jeho zvraty sú neočakávané, možno pre niekoho arteficiálne, ale pre mňa akceptovateľné.

Autori akoby išli proti prúdu čias, rozprávanie je pomalé, bez hromadenie akčných situácií, naopak, stále sa zdôrazňuje pohoda, pokoj, ale v skutočnosti sa v podzemí odohrávajú pochody, ktoré vyplávajú na povrch, v neočakávaných explóziách nezvládnuté neošetrené rany, bolesti, ale najmä fakt, že napriek všetkej suverénnosti postáv, každá z nich v istom zmysle zlyháva. Tínedžeri preto, že sa hľadajú, skúmajú, nevedia, kde je ich miesto, dospelí preto, že sa im v živote nahromadili postoje, ktoré by radi skryli, ale tiež to, že existuje aj niečo silnejšie než je ľudské rozhodnutie – nemáme život vo svojich rukách, ale to podľa autorov neznamená, že dôsledkom má byť nihilizmus, rezignácia na život. Nie jedna, ale päť hlavných postáv v *Rodinnom filme* znamená, (ak by sme si chceli zobrať inšpiráciu od *Patersona* Jima Jarmuscha [2016], tak v titulkoch by mal byť uvedený aj pes Otto, ako šiesta hlavná postava), že herecké výkony sú skvelé, pritom herci stáli pred mimoriadne náročnou úlohou. Omerzov princíp dedramatizácie, keď sledujeme len dôsledky udalostí, ale nie ich zlomy, okamihy, v ktorom postavy aj udalosti získajú úplne iný smer, kládol vysoké nároky na to, aby sme práve z hereckých kreácií usúdili späťne, čo sa vlastne udialo, ako sa postavy vnútorne premenili.

V tomto štýlotvornom princípe pramení aj zážitok času, ktorý sa takmer zastavil. Ako jediný moment, keď sa použije opačný, takmer akčný dramatický princíp, je pomerne rozsiahla sekvencia zápasu psa o prežitie na pustom ostrove po stroskotaní lode. Keď si zrekonštruujem ako autori detailne zaznamenávajú lov, blízkosť smrti, samotu, všetko, čím si psí Robinson musí prejsť, aby prežil, tak si lepšie uvedomíme ticho, ktoré sprevádza postavy, ale v jeho „zákulisí“ objavíme podobné stavy ako u psa, ktorý keďže „nemá tvár“, nemôže vyjadriť svoje pocity.

Omerzu má hlboký zmysel pre budovanie ilúzie, že všetko je na svojom mieste, aby nás v najmenej očakávanom momente šokoval, keď ju od základov rozvráti. Pritom sú dôležité aj vierohodnosť ilúzie aj načasovanie jej zničenia. Z tohto prístupu pomaly vyrastie finále, v ktorom nakoniec nielen postavy, ale ani diváci nie sú si v ničom istí, záverečný definitívny pocit neistoty ako u niekoho, ktorý raz prežil tsunami a nesie si so sebou po celý život presvedčenie, že život nemá pevné základy, ale stojí na pohyblivých pieskoch. V závere, keď rodina čaká pred klieťkou so psom, ktorý sa k nim vracia po dlhých týždňoch, nie je isté, či ich spozná alebo nie, či mu čas bez nich vygumoval pamäť alebo nie,

je príznačné, že ako diváci by sme akceptovali obidve z možností. Aj to, že sa k nim prihlási, aj to, že na nich zabudol. To, že sa k nim prihlási je v súlade s autorským krédom, že pamäť skrýva rôzne tajomstvá, ale je jadrom našej identity a nesmieme sa jej zriekať a mať tzv. čisté stoly.

Ak by som sa mal vrátiť k úvodnej otázke o miere „rozbúrenosti“ slovenského filmu, tak by som povedal, že *Rodinný film* je cesta správnym smerom. Zdá sa mi dôležité, že je za ním producent z inej generácie než u *Masaryka*, ktorý je dielom Rudolfa Biermanna. Spoluzitíe Ostrochovský-Biermann sa mi zdá byť správnym receptom, ktorý môže priniesť ešte viac riziku, a tým aj hodnôt do produkcie.

Spomedzi vlašajších trinástich filmov tri sa usilovali najmä o to byť žánrovými filmami/tovarom: dve komédie *Teorie tigra* (r. Radek Bajgar), *Bezva ženská na krku* (r. Tomáš Hofmann) a rozprávka *Anjel Pána 2* (r. Jiří Strach; minoritní slovenskí koproducenti – RTVS, Attack film, CinemArt – nezískali žiadnu podporu na realizáciu, len na distribúciu – 4000 eur, 2000 eur, 5000 eur). V predchádzajúcich desiatich filmoch vládol dielam autorský princíp, aj v *Červenom kapitánovi*, ktorý sa najviac blížil k tzv. čistému žánru, ale predsa len hybridný model aj tu potlačil výlučné kritéria detektívky.

Zo spomenutých troch filmov zvláštnym pokusom o divácky úspech je *Teorie tigra*, oneskorený debut Radeka Bajgara, skúseného režiséra televíznych komediálnych titulov. V poslednej dobe sa veľa písalo najmä o jeho fantasknom seriáli *Neviditeľní* (2014), v ktorom sa pokúsil siloumocou a nie veľmi vydatorene kombinovať komédiu s politickou satirou. V kinovom debute podľa Mirky Spáčilovej²³ kombinoval princípy čiernej grotesky, bláznivej komédie a melodrámy, pre mňa sa však zdá byť dôležitejšie poznanie, že podobne ako u manželov Svobodovcov je film ovládaný túžbou osloviť čitateľov bulvárnych denníkov, ibaže na rozdiel od *Pirka*, ktorý hľadá cestu k čitateľom čiernej kroniky, u *Teorie tigra* sú to čitatelia receptov na život. Príbeh šesťdesiatročného veterinára, ktorého si zahral Jiří Bartoška, rozsieva rôzne po česky povedané „moudra“, stavia na stereotypoch obrazu ženská-generálka a mužov, ktorí sa z tigrov zmenili na králiky. Keby sa autor dôsledne držal potenciálu trpkkej komédie, ktorý v sebe obsahuje rozprávanie o mužovi unavenom z dlhoročného manželstva a túžiacom získať späť „vládu nad svojím ži-

²³ Mirka Spáčilová, Bartoška s Balzerovou převedli Teorii tygra do praxe. In: iDnes.cz, dostupné online: http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-film-bajgar-teorie-tygra-doi-/filmvideo.aspx?c=A160324_091718_filmvideo_kiz

votom," tak by sa mu možno podarilo nakrútiť titul, ktorého jediným dôležitým zmysluplným kritériom nie sú len tržby.

V *Teorii tigra*, podobne aj v *Pirku*, veľmi jasne vnímam ozvenu sporov medzi režisérmi autorských diel a režisérmi-profesionálmi, ktorí sa usilujú oslovit' masového diváka. Obidva tituly sú pre mňa svedectvom komplexov. Martin Hollý sa nehanbil za to, že nakrúca melodrámu alebo tragédiu, nepotreboval silou-mocou dokazovať, že jeho témou či posolstvom je to či ono. Aj Bajgar, aj manželia Svobodovci akoby sa hanbili priznať, že áno, ich ambíciou sú najmä tržby a náter o „sociálnej kritike“ ako u *Pirka* či odkaz na údajne hlbokú životnú skúsenosť ako u *Teorie tigra* sú len kryciami nátermi pre český Štátny fond kinematografie či slovenský Audiovizuálny fond. Ak by totiž priznali, že sú ovládaní snahou po tržbách, tak by podporu ťažko dosiahli.

Z tohto hľadiska, posledné dva filmy – *Bezva ženská na krku* a *Anjel pána 2*, ktoré spája scenárista Marek Epstein, sú omnoho poctivejšie. Prvý je romantickou komédiou o tom, ako opustená mestská žena nájde na dedine správneho muža, a druhý rozprávkou, ktorá je o tom, že v živote sú najdôležitejšie priateľstvo a poctivosť. Ani jeden z nich nie je ničím iným než úžitkovým tovarom, tržby dosiahli to, čo autori očakávali a nič ďalšie sa k tomu nedá dodať.

To, že od začiatku komentárov k produkcii 2016 pripomínam hodnotenia členov komisií nie je náhodné. Som totiž presvedčený, že práve členovia komisií držia v rukách pomyselný kľúč od dverí k slovenskému filmu. Hodnotil som len filmy, ktoré sa dostali do výroby, nie desiatky tých, ktoré nedosiahli na podporu. Slovenský film by vyzeral úplne inak, keby podporu od členov komisií dostali iní scenáristi, režiséri, producenti. Svojím spôsobom sú odborné komisie AVF kolektívnym vedením filmu, po roku 1989 už neplatí, že film závisí od Ctibora Štítnického, Vladimíra Ondruša alebo Jaroslava Hlinického, ale od roku 2009 závisí do značnej miery od Petra Nágela, Mariana Puobiša, Jozefa Paštéku, atď..

A s týmto sa spája niekoľko zásadných otázok. Prvou je motivácia hodnotiteľov, určite tam hrá rolu ambícia pomáhať dielam, o ktorých sú presvedčení, že budú skvelé a zrealizujú sa aj vďaka nim. Môžeme to prirovnať k majiteľovi galérie, ktorý určuje dramaturgiu a tým rozhoduje, ako sa vníma jej postavenie medzi ostatnými výstavnými inštitúciami. Ale je samozrejmé, že nie každý, kto si otvorí galériu, ju aj vie dobre riadiť a výsledkom môže byť nielen úspech u kritiky, kupcov či divákov, ale aj bankrot.

O výsledku žiadostí sa v AVF rozhoduje kolektívne, zodpovednosť je rozložená a nie je adresná.

Spočiatku sa hodnotilo aj anonymne, až po roku 2013 AVF zmenil stratégiu a zverejňovaním mien posudzovateľov ich vystavil verejnej kontrole/kritike. Určite to bol krok správnym smerom, ale ešte by ho bolo treba niečím podporiť, aby sa nezopakoval postoj Petra Krišťúfka. V päťčlennej komisii (výzva 2/2015) schvalujúcej dotáciu na *Agávu*, Peter Krišťúfek napísal, že „kvalitný tím zabezpečil úspešnú adaptáciu slovenskej literárnej klasiky. Režisér sa nepustil jednoduchou cestou, ale zvládol ju zatiaľ výborne.“ O rok neskôr sa už rečnícky v denníku SME pýta, keď píše o *Agáve*, či má zmysel plytvať peniazmi „na uspokojenie vlastného ega“ a pokračuje hodnotením, že tvorcovia vyprodukovali „niečo také pekné a zároveň zbytočné.“²⁴ Člen komisie, na rozdiel od filmových tvorcov, producentov, nie je v systéme, v ktorom zlé rozhodnutie môže ovplyvniť jeho budúcu dráhu. Pokojne môže ako Krišťúfek napísať, že na zlom rozhodnutí nenesie žiadnu vinu a ďalej môže hodnotiť nové žiadosti.

Toto by mal byť určite prvý krok – aby sa vyhodnocovalo, podobne ako u umelcov, aké sú výsledky členov hodnotiacich grémií. Len potom bude zrejmé, že majú nielen právomoci, ale aj spoluzodpovednosť.

Už len z hodnotení, ktoré som mal možnosť prečítať, je zrejmé, že najcitlivejšie k scenárom pristupovali Peter Nágel, Radovan Holub, na druhom póle, ako ten, ktorý v komisii nemal dostať šancu, je Peter Svarinský. Uprostred týchto hraníc sa v rôznej miere citlivosti pohybujú posudky ostatných členov komisii. Prirodzene, členovia komisii nie sú v jednoduchej situácii, ich úlohou je niečo obdobné ako veštenie z gule, z textu, ktorý môže v realizácii získať rôzne podoby, majú určiť, kto a do akej miery získa možnosť realizovať dielo. Ale určite platí, že niekto má väčšie a iný menšie predpoklady na predvídanie výsledku. Albert Marenčin odhadol potenciál Ela Havettu či Juraja Jakubiska a otvoril im dvere k debutom hneď po škole, ale iný šéfdramaturg by nemusel siahnúť k takejto voľbe, nebolo to samozrejme rozhodnutie, bol to risk, ktorý viedol k vzniku *Kristových rokov* (r. Juraj Jakubisko, 1967), či *Slávnosti v botanickej záhrade* (r. Elo Havetta, 1969).

Myslím si, že by budúcnosti hraného filmu prospelo, keby sa kandidáti do komisii vyberali omnoho zodpovednejšie, aby prechádzali rovnakou kontrolou ich predispozícií na posudzovanie ako prechádzajú

²⁴ Peter Krišťúfek, Neslovenský film? Zatiaľ je to poklona. In: SME, 27. 4. 2016, s. 14.

touto kontrolou žiadateľa²⁵ a tiež, že by mali byť menovaní na dlhšie obdobie, napríklad päť rokov. Takže by potom bolo zrejmé, kto nesie spoluzodpovednosť za úspechy, ale aj za katastrofy. S týmto by sa však muselo spájať strategické rozhodnutie AVF, čomu majú dávať prednosť, aká je kultúrna politika v oblasti filmu. Či to bude prednostná podpora detských filmov alebo rozprávok ako v osemdesiatych rokoch, či ambícia dať možnosť vyrásť osobnostiam ako Štefan Uher či Martin Šulík a podporovať najmä talenty mladej či strednej generácie, aby Zuzana Liová, Mira Fornay, Marko Škop, Ivan Ostrochovský, atď., mali šancu sa týmito osobnosťami stať.

Prvým krokom by malo byť jasné formulovanie postoja k sporu medzi filmom ako umením a filmom ako tovarom. Obidve majú oprávnenie, jeden nemôže existovať bez druhého, ale tiež treba brať zreteľ na fakt, že zdroje AVF nie sú bezodné.

Vzhľadom na ekonomické možnosti u nás a na tradíciu je zjavné, že film ako umenie môžu podporovať len verejné zdroje. Bolo by ilúziou si myslieť, že mimo tohto zdroja by sa našli darcovia, ktorí by investovali do filmu ako umeleckého diela. Súčasne však platí, že sa nemôže opakovať konštatovanie Pavla Branka o produkcii roku 1969, keď ju charakterizoval titulkou „experimentálne štúdio Koliba.“ Väzba na publikum, diváka, musí zostať prítomná v kritériách, aby sa neopakoval omyl zo šesťdesiatych rokov. Akurát sa musí jasne odlíšiť medzi tými, ktorí vnímajú film ako tovar a ich cieľom je zisk/zábava a tými, ktorí ho chápu ako umenie, ale súčasne vedia, že dielo nevzniká vo vákuu, ale je určené publiku a bez jeho prítomnosti v kinosále stráca opodstatnenie. Určite je správne, že každý, kto sa rozhodne vyrobiť film a presiahne hranicu investície 150 000 eur, získa možnosť podpory od štátu vo výške 20% navrátenia z finančného vkladu do filmu. Ani výrobcovia, ktorí sa usilujú o zbohatnutie a nie o umenie a môžu argumentovať malým trhom, na rozdiel od poľského či nemeckého, nie sú bez štátnej podpory.

²⁵ Návrh na zmenu v obsadzovaní členov komisie by mal vychádzať nielen z dosiahnutého vzdelania, ale najmä z výsledkov, ktoré ten-ktorý uchádzač o členstvo v komisii môže prezentovať. Špecifická schopnosť odhadnúť výsledok audiovizuálneho diela na základe textu nie je darom pre každého, preto by som navrhoval, aby sa pri každom uchádzačovi zohľadnilo, na akých dielach tvorivo participoval a s akými výsledkami. Určite by tiež bolo správne, aby sa brali na zreteľ najmä filmy z posledných desiatich-pätnástich rokov a nie staršie. Prihovárал by som sa tiež za to, aby sa pred definitívnym rozhodnutím uskutočnilo „vypočutie“ kandidátov – keď je možné ho zorganizovať pri žiadostiach o granty vo výške niekoľko tisíc eur, bolo by správne, aby sa AVF stretol s kandidátmi, ktorí v konečnom dôsledku rozhodujú o stotisícových podporách a zásadne spoluurčujú vývoj celej audiovizie.

Zdá sa mi tiež, že nápad s limitovaním hornej hranice dotácie môže byť užitočný. Dva najdrahšie vlašjšie filmy – *Agáva* a *Červený kapitán* – získali od AVF takmer tri štvrtiny financií určených na produkciu (vyše 1,8 mil. eur), ale výsledky tomu nezodpovedali ani umelecky ani návštevnosťou (v prípade žánrového filmu *Červený kapitán* by autori „produktu“ museli bez daru od AVF zbankrotovať). Dotácie, ktoré dosahovali zhruba okolo 100 000 eur (maximálne u *Masaryka* 220 000 eur) boli naproti tomu rozdelené omnoho zodpovednejšie – častejšie sa dosiahol buď cieľ kritického uznania – *Stanko* – alebo diváckosti a kritického obdivu – *Učiteľka*. Veľkorysosť verejnej podpory sa neodzrkadlila v kvalite výsledku.

Ak by som mal zhrnúť, k čomu som dospel po zhliadnutí celej vlašjšej produkcie, tak sa mi zdá, že určite na ňu neplatí konštatovanie o stojatej tichej vode, sme svedkami produkcie, ktorú ovládajú aj víry, aj búrky. Jediným problémom sa mi zdá byť, že chýba dielo, ktoré bude aj kontroverzné, aj skvelé, stane sa „povinnou jazdou“ pre každého, ktorý na Slovensku žije umením. Podobne ako to bolo s *Organom* (r. Štefan Uher, 1964), *Tiscíročnou včelou* (r. Juraj Jakubisko, 1983) alebo *Záhradou* (r. Martin Šulík, 1995). Aby sa fakt, že mladá generácia sa už dostáva do širšieho medzinárodného povedomia, spojil s domácim ohlasom. Možno by stačilo, keby práve autori zoskupení okolo Ivana Ostrochovského, Marka Škopa, Petra Kerekesa atď. konečne dosiahli na Zlatú palmu v Cannes. Keď to dokázal Kusturica, prečo by to nemohli dokázať oni?

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

O ČOM HOVORÍM(E), KEĎ HOVORÍM(E) O SLOVENSKOM HRANOM FILME V ROKU 2016?

Michal Michalovič

I.

Cieľom tohto príspevku by v ideálnom prípade malo byť poskytnúť nejaké námety do diskusie o *slovenskom hranom filme* v roku 2016. Pozícia, z ktorej prehovám, by sa pritom dala charakterizovať ako pozícia *diváka s profesionálnym záujmom o film*.

V príspevku sa chcem venovať aspektu „slovenskosti“ sledovaných filmov, pričom k úvahe o tejto téme ma vyprovokovala aj situácia okolo národných filmových cien Slnko v sieti.¹ Domnievam sa, že v niektorých prípadoch nemusíme hovoriť všetci o tom istom, keď hovoríme o *slovenskom filme*.

II.

Ocenenie Slnko v sieti reflektuje *slovenskú* filmovú tvorbu v uplynulom roku. Jej obraz v oblasti hraného filmu bol nasledovný. V roku 2016

¹ Slávnostný ceremoniál odovzdávania cien sa uskutočnil 7. apríla 2017, v čase písania tohto príspevku som však víťazov nepoznal, ohlásené boli len nominácie na tieto ceny, pričom tri filmy nominované na ocenenenie v kategórii Najlepší film, teda *Ja, Olga Hepnarová* (r. Tomáš Weinreb, Petr Kazda), *Masaryk* (r. Julius Ševčík) a *Učiteľka* (r. Jan Hřebejk) boli zároveň nominované v rovnakej kategórii aj na ocenenie Český lev. Pre úplnosť dodávam, že úzka nominácia na Českého leva zahŕňa päť filmov a uvedenú trojicu tak dopĺňali filmy *Anthropoid* (r. Sean Ellis, VB/Česko/Francúzsko, 2016) a *Rodinný film* (r. Olmo Omerzu) – mnohostranná koprodukcija, o ktorej ešte bude reč ďalej v príspevku. Počas slávnostného ceremoniálu si viacerí tvorcovia z Česka neprišli ocenenia vyzdvihnúť osobne.

bolo v premiére do kín uvedených 13 dlhometrážnych hraných filmov,² z toho:

- 4 filmy – *Agáva* (r. Ondrej Šulaj), *Červený kapitán* (r. Michal Kollár), *Stanko* (r. Rastó Boroš) a *Učiteľka* – boli vyrobené s väčšinovým (majoritným) podielom slovenského producenta alebo ich jediným výrobcom je slovenský producent,³
- 2 filmy – *Masaryk* a *Pirko* (r. Lucia a Petr Klein Svoboda) – boli vyrobené s 50% podielom slovenského koproducenta,⁴
- 7 filmov – *Ani vo sne!* (r. Petr Oukropec), *Anjel Pána 2* (r. Jiří Strach), *Bezva ženská na krku* (r. Tomáš Hoffman), *Červený pavúk* (r. Marcin Koszałka), *Ja, Olga Hepnarová*, *Rodinný film* a *Teória tigra* (r. Radek Bajgar) – bolo vyrobených s menšinovým (minoritným) podielom slovenského producenta.

Ak aj spojíme prvé dve kategórie (100% slovenské filmy a majoritné koprodukcie a 50/50 filmy), tak ako to navrhuje Miro Ulman, dostaneme sa na počet 6 – pričom sa tieto filmy ocitnú v početnej nevýhode oproti filmom s minoritnou účasťou slovenského producenta, ktorých bolo do slovenských kín v roku 2016 uvedených 7.

Pre porovnanie pripomínam situáciu z predošlých troch rokov:

2015: 11 dlhometrážnych hraných filmov uvedených v premiére z toho 1 minoritná koprodukcija,⁵

2014: 10 dlhometrážnych hraných filmov uvedených v premiére z toho 3 minoritné koprodukcie,⁶

2013: 15 dlhometrážnych hraných filmov uvedených v premiére

² Nezhľadajúc pritom rok výroby filmu a vynímajúc film *Všetko čo mám rád* Martina Šulíka z roku 1992, ktorý bol uvedený v obnovenej premiére.

³ Všetky údaje o koprodukčných podieloch som získaval zo žiadostí o zápis slovenského *audiovizuálneho diela* jednotlivých filmov. Evidenciu slovenských audiovizuálnych diel vedie od leta 2015 Slovenský filmový ústav. Pozri: <http://www.sfu.sk/film-archiv-sluzby/evidencia-slovenskych-audiovizualnych-diel-a-osob-posobiacich-v-audiovizii>

⁴ V klasifikácii, ktorú predostrel Miro Ulman v článku *2016: To tu ešte nebolo* (Miro Ulman, 2016: *To tu ešte nebolo*. In: *Film.sk* 2017, č. 2, s. 16 – 17), spadajú tieto filmy do všeobecnejšej kategórie nazvanej „100% slovenské filmy, majoritné koprodukcie a 50/50.“ Už z názvu kategórie vyplýva, že sú sem zaradené aj štyri uvedené filmy. Pre zjednodušenie budem v ďalšom texte používať Ulmanovu terminológiu, teda: 100% slovenské filmy, majoritné koprodukcie, 50/50 filmy a minoritné koprodukcie.

⁵ Miro Ulman, 2015: *Rytmus verus Rytmaus*. In: *Film.sk* 2016, č. 2, s. 12 – 13.

⁶ Miro Ulman, 2014: *Rok 38*. In: *Film.sk* 2015, č. 2, s. 12 – 13.

z toho 7 minoritných koprodukcí.⁷

V roku 2016 teda zaznamenávame rovnaký počet minoritných koprodukcí so slovenskou účasťou ako v roku 2013, no vtedy aj tak prevádzili 100 % slovenské hrané filmy a majoritné koprodukcie. Keďže v rokoch 2013 – 2015 počet takýchto koprodukcí klesal, nemôžem v tejto chvíli hovoriť o žiadnom trende. V roku 2016 došlo k zvratu, pričom zatiaľ nepoznám ďalší vývoj situácie a neviem, aká bude konečná bilancia za rok 2017 (za nami je len jeho prvá štvrtina). Rok 2016 nechcem označiť za prelomový, napriek tomu je preň dominancia filmov so „zníženou mierou slovenskosti“ symptomatická. Vlastne v roku 2016 boli do našich kín uvedené len dva 100 % slovenské hrané filmy – *Agáva* a *Stanko*. Z hľadiska kinodistribúcie je údaj o národnej príslušnosti relevantný ako štatistický údaj. Kľúčovým faktorom tu je návštevnosť, teda koľko divákov navštívilo v roku 2016 projekcie slovenských filmov.⁸ V rebríčku desiatich najnavštevovanejších filmov v slovenských kinách v roku 2016 sa neobjavuje ani jeden slovenský film.⁹ Podrobnejší pohľad na návštevnosť napovedá, že medzi prvými piatimi najnavštevovanejšími filmami so slovenskou účasťou figurujú dve majoritné koprodukcie (*Červený kapitán* s 87 224 divákmi a *Učiteľka* s 59 292 divákmi), dve minoritné koprodukcie (*Bezva ženská na krku* s 46 568 divákmi a *Teória tигра* s 28 497 divákmi) a jeden 50/50 film (*Pirko* s 21 724 divákmi). Dva

⁷ Miro Ulman, Čo dokáže Kandidát. In: Film.sk 2014, č. 2, s. 14 – 15.

⁸ Celková návštevnosť slovenských filmov uvedených v roku 2016 v premiére do slovenských kín (bez ohľadu na delenie na hraný, dokumentárny a animovaný film) bola 326 177 divákov (celková návštevnosť slovenských filmov – nielen premiér bola pritom 377 094 divákov, čo predstavuje takmer 7 % celkovej návštevnosti kín). Údaje pochádzajú od Únie slovenských filmových distribútorov a z Audiovizuálneho informačného centra Slovenského filmového ústavu. Za ich poskytnutie ďakujem Mirovi Ulmanovi z AIC SFÚ.

⁹ Rebríčku dominujú filmy primárne určené deťom a mládeži – vyskytuje sa ich tam celkovo šesť, z toho päť je animovaných a jeden je hraný: *Hľadá sa Dory* (*Finding Dory*, r. Andrew Stanton, 2016), *Tajný život maznáčikov* (*The Secret Life of Pets*, r. Chris Renaud, Yarrow Cheney, 2016), *Doba ľadová: mamutí tresk* (*Ice Age: Collision Course*, r. Mike Thurmeier, 2016), *Zootropolis* (r. Byron Howard, Rich Moore, 2016), *Fantastické zvierá a ich výskyt* (*Fantastic Beasts and Where to Find Them*, r. David Yates, 2016) a *Trollovia* (*Trolls*, r. Mike Mitchell, 2016). Prvých päť filmov pritom okupuje prvých päť miest rebríčka návštevnosti. Údaje prevzaté z webovej stránky Únie filmových distribútorov <http://www.ufd.sk/rok-2016-v-slovenskych-kinach/>. Z audiovizuálnych diel so slovenskou účasťou, ktoré by potenciálne mohli spadať do tejto kategórie (pásmo *Mimi a Líza*, r. Katarína Kerekesová, *Anjel Pána 2* či *Ani vo sne!*), sa ani jedno z nich neprehuplo cez návštevnosť 1 000 divákov.

100% slovenské filmy zaznamenali návštevnosť 10 790 divákov (*Agáva*) a 1 395 divákov (*Stanko*).

Na základe údajov o návštevnosti slovenských filmov v roku 2016 teda môžem konštatovať, že domáci diváci navštevovali skôr zahraničnú produkciu. Na základe štatistických údajov si však nedokážem vytvoriť obraz o postoji diváka k filmu s (akoukoľvek) slovenskou účasťou. A predsa by som sa chcel vo svojej úvahe zamyslieť práve nad týmto postojom, vychádzajúc pritom z vlastnej skúsenosti (keďže aj ja som predovšetkým divák, hoci so špecifickým prístupom). Do úvahy pritom budem brať predovšetkým filmy nominované na Slnko v sieti v kategórii najlepší film (keďže práve tie sú predmetom rôznych diskurzov) a jeden takpovediac hraničný alebo extrémny prípad, ktorý som si zvolil v podstate arbitrárne s cieľom názorne demonštrovať určitú myšlienku.

III.

V kategórii najlepší hraný film boli na ocenenie Slnko v sieti nominované filmy *Ja, Olga Hepnarová* (z hľadiska slovenskej účasti minoritná koprodukcija), *Masaryk* (50/50 film) a *Učiteľka* (majoritná koprodukcija). Pre zaujímavosť dodávam, že všetky tri filmy boli nominované v kategórii najlepší film aj na ocenenie Český lev (a získal ho *Masaryk*¹⁰). Ako je to so „slovenskosťou“ uvedených filmov? Na základe čoho môžem(e) o týchto filmoch uvažovať ako o „slovenských“? Jednou z odpovedí, ktoré sa tu ponúkajú, je legislatívny rámeček. Zákon č. 40 z 3. februára 2015 o audiovizíi a o zmene a doplnení niektorých zákonov (ďalej len „Zákon o audiovizíi“) v paragrafe č. 2, odseku č. 13 definuje vo viacerých bodoch tzv. slovenské audiovizuálne dielo. Štatút cien Slnko v sieti¹¹ operuje pojmom *slovenské kinematografické diela*, odvolávajúc sa pritom na odseky č. 9 a 13 už citovaného paragrafu.

Z hľadiska zákona a štatútu Slnka v sieti sú všetky uvedené filmy *slovenské*, ich nominácia na toto ocenenie je teda za daných okolností

¹⁰ Na Českého leva v kategórii najlepší hraný film boli nominované ešte *Rodinný film* (taktiež minoritná koprodukcija z pohľadu slovenskej účasti) a *Anthropoid* Seana Elliisa (koprodukcija Veľkej Británie, Česka a Francúzska).

¹¹ V článku II. Podmienky účasti. Pozri: <http://www.sfta.sk/static/show/sun/status/actual>

legitímna. Pokiaľ teda o „slovenskom hranom filme v roku 2016“ uvažujú členovia Slovenskej filmovej a televíznej akadémie, ktorí hlasujú za najlepšie filmy a tvorivé výkony v jednotlivých kategóriách, resp. ďalší profesionáli z oblasti audiovizie, ktorí ovládajú legislatívny rámec a vedia, kde hľadať určitý typ informácií o filmoch so slovenskou účasťou, tí majú vo veci jasno.

Na druhej strane, keď sa pokúšam predstaviť si samého seba takpovediac ako nevinného diváka, ktorý pristupuje k filmu bez akéhokoľvek profesionálneho záujmu (a teda sa vzťahuje *len* k filmu pred jeho očami, pričom nemá prirodzenú potrebu obracať sa k sekundárnym a terciárnym zdrojom informácií o ňom), zrejme by som v niektorých prípadoch mohol zaváhať pri určovaní príslušnosti filmu. Napríklad ak by sa ma niekto spýtal na príslušnosť filmu *Ja, Olga Hepnarová*, ktorého dej sa odohráva v Prahe a v ktorom postavy rozprávajú po česky, bezprostredne po jeho projekcii, asi by som spontánne neodpovedal, že je to *slovenský* film. Podobne by som možno pristupoval k filmu *Masaryk* (dej sa odohráva v bývalom Československu, v Protektoráte Čechy a Morava, v Spojených štátoch amerických a vo Veľkej Británii) a postavy v ňom rozprávajú najmä po anglicky a česky. Naopak, s filmom *Učiteľka* by som v tomto ohľade nemal žiadny problém: jeho dej sa odohráva na Slovensku a rozpráva sa v ňom (prevažne) po slovensky. Ak by mi niekto povedal, že všetky tri filmy sú *slovenské*, zrejme by som pociťoval rozpor medzi svojím vnímaním filmu a tým, čo mi dotýčny vraví. Dotýčny by mi mohol vysvetliť legislatívny rámec, ktorý určuje, čo je to slovenské audiovizuálne dielo (v tomto prípade film). V tejto situácii by som zrejme prijal toto racionálne zdôvodnenie, no napriek tomu by som si bol vedomý akejsi *trhliny*, ktorá sa rozprestiera medzi rozumom akceptovanou skutočnosťou a mojím subjektívnym vnímaním a cítením. Inak povedané: aj keď *viem*, že mám do činenia so *slovenským* filmom, nemusím to tak z rôznych dôvodov *pociťovať* (napríklad na základe miesta, kde sa dej filmu odohráva, jazyka, ktorým sa prevažne vo filme rozpráva atď.).¹²

¹² Z iného uhla pohľadu sa na aspekt „slovenskosti“ filmov nominovaných na Slnko v sieti pozrela redaktorka denníka SME Kristína Kúdelová v článku uverejnenom pri príležitosti vyhlásenia nominácií. Napísala: „Do hlavnej kategórie však hlasujúci členovia [SFTA – pozn. MM] neposunuli ani jeden film, ktorý by nakrútil slovenský režisér.“ V článku je zaznamenaná aj reakcia režiséra Martina Šulíka – prezidenta SFTA – na túto skutočnosť: „Do minuloročnej kolekcie filmov sa premietli rôzne producentské stratégie. Obmedzenosť finančných zdrojov núti tvorcov – najmä pri hraných filmoch – pristupovať k medzinárodným koprodukciam.“ A ďalej: „Nie je to naše

IV.

Na podobný rozpor (no na inej rovine) by som chcel teraz poukázať na príklade filmu *Rodinný film* Olma Omerza. Vybral som si ho zámerne ako hraničný prípad filmu, pri ktorom slovenská účasť spočíva prakticky výlučne v účasti slovenského koproducenta.¹³ Nejde teda o modelový prípad, ktorý má zastupovať určitý „trend“ či čosi také, ide práve o jeden konkrétny špecifický prípad, ktorý však zapadá do celkového profilu *slovenskej* hranej tvorby.

Rodinný film vznikol v česko-nemecko-francúzsko-slovensko-slovinkej koprodukcii, s prihliadnutím na Ulmanovu terminológiu ide teda z pohľadu Slovenska o minoritnú koprodukcii. Omerzu je pôvodom Slovinec, absolvent pražskej FAMU. Majoritným koproducentom bola spoločnosť Endorfilm, pôsobiaca v Českej republike. Ako autori filmu sú v žiadosti o zápis slovenského audiovizuálneho diela uvedení ešte spoluautor scenára Nebojša Pop-Tasić a kameraman Lukáš Milota. Dej filmu sa odohráva v Prahe, čiastočne na lokáciách, ktoré navštívia postavy pri plavbe po oceáne,¹⁴ postavy rozprávajú prevažne po česky (hrajú ich českí herci). Film prihlásil slovenský koproducent do Slnka v sieti, členovia SFTA ho však v hlasovaní neposunuli do úzkej nominácie. Z hľadiska podmienok stanovených Zákonom o audiovizíii ide o *slovenský* film a vzhľadom na túto skutočnosť je legitímne aj jeho prihlásenie na toto ocenenie. Ako však vnímali „národnú príslušnosť“ filmu filmoví kritici? Preštudoval som dokopy 25 recenzií na tento film, z ktorých 3 boli uverejnené v zahraničných médiách (Variety, The Hollywood Reporter a Screen Daily), 17 bolo v českých médiách a 5 v slovenských médiách. „Rozloženie“ mediálnych ohlasov, zdá sa, vyplýva zo zvolenej distri-

špecifikum, vidieť to aj v okolitých krajinách, tento jav sme mohli pozorovať aj pri odovzdávaní tohtoročných Českých levov. V hlavných kategóriách sú nominované v Česku aj na Slovensku rovnaké filmy.“ Pozri: Kristína Kúdelová, Vyhlásia najlepší slovenský film. Možno to bude ten istý, ktorý si zvolili Česi. In: SME, 8. 3. 2017, dostupné online: <https://kultura.sme.sk/c/20478046/vyhlasia-najlepsi-slovensky-film-mozno-to-bude-ten-isty-co-si-zvolili-cesi.html>

¹³ Na filme sa podieľala za slovenskú stranu spoločnosť Punkchart Films, konkrétne produkčný Albert Malinovský (podľa záverečných titulkov filmu).

¹⁴ Vo filme v jednom momente zaznie, že deti sa mali s rodičmi stretnúť v Port Blair (deti mali za nimi vycestovať), hlavnom meste Andamanských ostrovov v Indickom oceáne.

bučnej stratégie.¹⁵ Guy Lodge v recenzii pre *Variety*¹⁶ vôbec netematizuje aspekt národnej „príslušnosti“ filmu. Lee Marshall sa v recenzii pre *Screen Daily*¹⁷ tejto téme taktiež nevenuje. Neil Young v *The Hollywood Reporter*¹⁸ dôsledne vymenúva zastúpenie jednotlivých krajín na koprodukcii. Niektorí z českých kritikov (napr. Alena Prokopová¹⁹ či Michal Böhm²⁰) taktiež menujú koprodukčných partnerov, vo všeobecnosti však platí, že českí kritici vnímajú *Rodinný film* ako český film, zasaďujú ho do kontextov predovšetkým súčasnej českej kinematografie, prípadne poukazujú na jeho „presah“ smerom k „európskosti.“²¹ Spomedzi slovenských recenzentov Miloš Krekovič²² označil film za jednu „z najzaujímavejších nových českých snímok“ [zvýraznil MM], zatiaľ čo

¹⁵ Film predtým, než vstúpil do českej a slovenskej distribúcie, absolvoval „turné“ po medzinárodných filmových festivaloch, kde ho mali možnosť vidieť recenzenti zahraničných periodík. Následne bol vo februári 2016 uvedený do českých kín a v auguste 2016 aj do slovenských kín.

¹⁶ Guy Lodge, Film Review: Family Film. In: *Variety*, 25. 9. 2015, dostupné online: <http://variety.com/2015/film/festivals/san-sebastian-film-review-family-film-1201601385/>

¹⁷ Lee Marshall, 'Family Film': Review. In: *Screen Daily*, 29. 9. 2015, dostupné online: <http://www.screendaily.com/reviews/family-film-review/5094749.article>

¹⁸ Neil Young, 'Family Film' ('Rodinný film'): San Sebastian Review. In: *Hollywood Reporter*, 24. 9. 2015, dostupné online: <http://www.hollywoodreporter.com/review/family-film-rodinny-film-san-826100>

¹⁹ Alena Prokopová, Rodinný film. In: Alenčin blog, 17. 2. 2016, dostupné online: <http://alenaprokopova.blogspot.sk/2016/02/rodinny-film.html>

²⁰ Michal Böhm, Zvířata v teráriu. In: *A2* 2016, č. 6, dostupné online: <http://www.advojka.cz/archiv/2016/6/zvirata-v-terariu>

²¹ A to v pozitívnom svetle aj v kritickejšom duchu. Jindřiška Bláhová píše: „Ve svém druhém celovečerním snímku nazvaném lehce podvrtné *Rodinný film* rozvíjí [Omerzu – pozn. MM] témata i vyprávění z vyzdvihovaného debutu *Příliš mladá noc* [2012, pozn. red.] a ukazuje, že navzdory drobným výhradám je už dnes sebevědomým evropským tvůrcem. Je poučený trendy a zároveň svůj, vnímá sám sebe i české problémy jako součást okolního světa.“ Pozri: Jindřiška Bláhová, Rodinný přírodopis. In: *Respekt* 2016, č.7, s. 54 – 55. Na druhej strane stojí Antonín Tesař, ktorý na margo „európskosti“ filmu poznamenáva: „Příznačné pro české recenze filmu je, že sice mluví o tom, že má 'evropskou bravuru' nebo že je to dílo 'moderního evropského stylu,' ale nesrovnávají ho s žádnými konkrétními současnými evropskými, potažmo festivalovými filmy. Jako by evropskost byla abstraktní, jednoznačně pozitivní kvalita, vztažená vůči negativní 'pouhé' českosti.“ A ďalej: „Debatě kolem Omerzova filmu a vůbec kolem nároku, aby české filmy byly více 'evropské', by přitom prospělo, kdybychom dokázali *Rodinný film* přesněji lokalizovat v trendech současné evropské kinematografie.“ Pozri: Antonín Tesař, Rodinný film / Značka Evropa. In: *Cinepur*, 3. 6. 2017, dostupné online: <http://cinepur.cz/article.php?article=3644>

²² Miloš Krekovič, Vztahy nudia? Stále je tu pes. In: *Denník N*, 17. 8. 2016, s. 13.

Barbora Bačíková²³ hovorí o snímke „nového objavu českej kinematografie“ (no príslušnosť filmu priamo nekomentuje). Jana Dudková²⁴ odkazuje na koprodukčný status filmu a situuje film tak do kontextu českej, ako aj slovenskej kinematografie. Taktiež Nina Hradiská²⁵ hovorí o „širokej medzinárodnej koprodukcii, na ktorej sa minoritne zúčastnilo aj Slovensko.“ Roberta Tóthová²⁶ sa problematike príslušnosti filmu vo svojej recenzii nevenuje.

Rodinný film sa teda ukazuje ako film, ktorý akademici a profesionáli zohľadňujúci hľadisko Zákona o audiovizii či národných filmových cien Slnko v sieti môžu označiť za *slovenský* a kritici sa prikláňajú k označeniu český film (pričom to, či ide o českého, alebo o slovenského kritika, nehrá úlohu), prípadne odkazujú na zložitú koprodukciiu (a tým pádom sa nezamýšľajú nad „národnou príslušnosťou“ filmu).²⁷ Ak si ešte raz predstavím samého seba ako „nevinného“ diváka, „spontánne“ by som pravdepodobne neidentifikoval tento film ako *slovenský*, skôr by som ho označil za český.

Čo z toho vyplýva? Domnievam sa, že tu nejde o nejaký spor o pravdu, ktorý by bolo potrebné rozhodnúť. Uviedol som tu tri príklady, ako je možné sa vzťahovať k slovenskému filmu. Vec sa má totiž tak, že pravdu má v určitom zmysle každá zo skupín (akademici a filmoví profesionáli, filmoví kritici a nevinný divák) z prostého dôvodu: význam pojmu *slovenský film* je pre každú z nich odlišný. Dôležité je uvedomiť si to, pripustiť, že keď hovoríme o *slovenskom filme*, nemusíme hovoriť o tom istom. Výsledkom je, že o slovenskom filme môžeme hovoriť a uvažovať každý inak, v závislosti od toho, s akým zámerom k nemu pristupujeme. Pokiaľ si však chceme navzájom rozumieť, je dôležité objasniť si na začiatku debaty definície, o ktoré sa chceme opierať. Ak hovoríme napríklad o filmoch, ako sú *Rodinný film* či *Ja, Olga Hepnarová* ako o slovenských filmoch, je možno pre diskusiu prospešné, ak dodáme, že sa na ich výrobe zúčastnili slovenskí koproducenti. Ak by som ich

²³ Barbora Bačíková, *Rodinný film*. In: Kinema.sk, 19. 8. 2016, dostupné online: <http://www.kinema.sk/recenzia/37426/rodinny-film-rodinny-film.htm>

²⁴ Jana Dudková, *Pes, ktorý sa priatelil s krabmi*. In: Film.sk 2016, č. 9, s. 30 – 31.

²⁵ Nina Hradiská, *Rodinný film*. In: FilmPress, 17. 8. 2016, dostupné online: <http://www.filmPress.sk/recenzie2/recenzie-2016/4757-rodinny-film>

²⁶ Roberta Tóthová, *Keď sa dôvera vymkne spod kontroly*. In: Pravda, 20. 8. 2016, dostupné online: <http://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/402678-recenzia-keď-sa-dovera-vymkne-spod-kontroly/>

²⁷ Dodávam, že napríklad Michal Böhm, hoci poukáže na koprodukčný aspekt filmu, má tendenciu zasadzovať ho do kontextu českej kinematografie. Michal Böhm, c. d.

aj napriek tomu ako „nevinný“ divák *nepocitoval* ako slovenské filmy, budem si aspoň vedieť racionálne zdôvodniť, prečo o nich iní hovoria ako o slovenských filmoch.

V.

Pre dobu, v ktorej žijeme, je príznačné, že hranice medzi kategóriami sú mimoriadne priepustné. Platí to aj o hraniciach identít veľkých druhov či žánrov filmu a rovnako to platí aj o hraniciach národných kinematografií. Tak ako môžeme v niektorých prípadoch len s ťažkosťami (ak vôbec) identifikovať hranicu medzi hraným a dokumentárnym filmom (a ak sa o to chceme usilovať, musíme v prvom rade zhodnotiť svoju pozíciu vo vzťahu k objektu záujmu a v ideálnom prípade vymedziť aspoň v hrubých kontúrach vlastný uhol pohľadu), tak sa s podobnými ťažkosťami stretávame v prípade hraníc medzi národnou a medzinárodnou kinematografiou. To však v konečnom dôsledku nie je potrebné vnímať nijako tragicky či negatívne. Iste, z mnohých dôvodov (pragmatických a utilitárnych – ako sú na jednej strane otázky rôznych koprodukcí a na druhej strane otázky štatistických ukazovateľov národnej a medzinárodnej produkcie – ale aj ideových) má zmysel a je potrebné uvažovať o národných kinematografiách aj dnes. Na druhej strane by ma ako „nevinného“ diváka nemuselo zaujímať, či je film slovenský, český, česko-slovenský, slovensko-český alebo ešte voľajaký celkom iný, ani či je hraný alebo dokumentárny. Film *Masaryk* prednedávnom získal ocenenie Českej filmovej a televíznej akadémie za najlepší film (a ďalších 11 cien, celkovo teda premenil 12 z 13 nominácií) a na Slnku v sieti uspel v 8 z 12 kategórií.²⁸ Zdá sa mi, že je dôležité pripustiť a zobrať do úvahy, že daný film sa nejakým spôsobom týka tak českej, ako aj slovenskej kinematografie, a že v konečnom dôsledku je oveľa dôležitejšou otázkou, či ide vskutku o *najlepší film*.

V tejto chvíli počujem hlas „nevinného“ diváka vo mne, ktorý mi našepkáva: „Najlepší slovenský hraný film za rok 2016 je *5 October* Martina Kollara.“ Ba čo viac, tento film považujem za *udalosť* zásadného významu, práve preto, že uvažovať o ňom v intenciách „slovenský“ alebo „koprodukčný“, či „hraný“ alebo „dokumentárny“ pri ňom stráca, podľa

²⁸ Cenu za najlepší film získala *Učiteľka*.

môjho názoru, akýkoľvek význam. Ide o jeden z najhlbších, najprenikavejších, najpoetickejších a najkrajších filmov, aké som videl minulý rok (a možno aj za posledných niekoľko rokov). Dovolil mi nazrieť do útrobov skúsenosti človeka prostredníctvom nádherných a zvrchovane filmových obrazov. A to si na filme cením viac než čokoľvek iné.

Ďakujem Simone Nôtovej zo Slovenského filmového ústavu za trpezlivosť, debaty a pripomienky.

ŠTÝLOVÁ, FORMÁLNA A ESTETICKÁ RÔZNORODOSŤ DOKUMENTÁRNEJ TVORBY V ROKU 2016

Martin Palúch

V roku 2016 malo v našich kinách premiéru trinásť celovečerných dokumentárnych filmov, pričom štrnásť sa do distribúcie priamo nedostal, ale vďaka medializácii o ňom bolo počuť. Kvalitatívna úroveň bola pri nich rôznorodá a verne odrážala individuálne motivácie tvorcov spracovať zvolené témy. Je isté, že nie všetci sledovali rovnaký cieľ. Z tohto dôvodu nie je možné hodnotiť všetky filmy naraz a rovnako. Z hľadiska autorskej poetiky a formálneho spracovania si môžeme produkciu roku 2016 rozdeliť do niekoľkých príbuzenských skupín.

Kreatívne kino-dokumenty by zastupovali snímky *5 October* (r. Martin Kollár), *Para nad riekou* (r. Robert Kirchhoff, Filip Remunda), *Richard Müller: Nespoznaný* (r. Miro Remo), *Zem, ktorá hľadá svoje nebo* (r. Erik Praus), *Okhwan na ceste za slobodou* (r. Marek Mackovič) a *Cooltura* (r. Miro Remo). Menované tituly mali ambíciu osloviť, okrem domáceho a festivalového, aj medzinárodné publikum. Nakoniec sa to nepodarilo všetkým.

Pri ostatných filmoch platí, že neboli formálne inovatívne, pričom často ani ich obsah nezaručoval, že sa v kinodistribúcii ocitli právom. Reč je o tituloch, ktoré patria viac na televíznu obrazovku ako na veľké plátno. To, že sa ocitli v kinách, súvisí najmä s inštitucionálnym nastavením podpory kinematografie, s neochotou RTVS zásadne si plniť svoje úlohy vo vzťahu k pôvodnej tvorbe, s distribučnými stratégiami a s politikou filmových festivalov, s refinancovaním prevádzkovateľov kín za uvádzanie pôvodnej tvorby a s ďalšími pridruženými systémovými faktormi. Z týchto dôvodov sa uvedenie dokumentárneho filmu v kine, pri priemernej dĺžke nad 60 minút, stalo u nás štandardom. Bez ohľadu na jeho výslednú kvalitu.

Do ďalšej skupiny môžeme zaradiť dva filmy od etablovaných tvorcov. Ich status kinofilmov je však oproti prvej skupine problematický. Pavol Barabáš uviedol film-poctu s názvom *Sloboda pod nákladom*. V počte divákov, paradoxne, ako prvý dokument v poradí dosiahol štvrté mies-

to v rebríčku návštevnosti všetkých slovenských filmov za rok 2016. Videlo ho 15 283 divákov. Štatistika však viac odráža popularitu režiséra než umelecký prínos filmu. Na spodných priečkach návštevnosti sa ocitlo publicistické cvičenie *Ťažká voľba* Zuzany Piussi. Do distribúcie sa dostalo takpovediac „voľným pádom“ vďaka menu uznávanej režisérky. Pokiaľ Barabáš ozvláštňuje pomalé a nedramaticky sa vyvíjajúce výpovede protagonistov nasycovaním obsahu o archívy, pričom dramaturgicky nefunkčne umiestňuje do deja fikčnú „dokrútku“ vo fujačnici, a to všetko s cieľom vzdať poctu „miznúcej romantike“ horských nosičov v Tatrách, Piussi v pre ňu typickom observačnom móde divákom predostiera publicistickú dokumentáciu zo zákulisia prezidentských volieb, pričom nefunkčne do rozprávania vkladá metakomentáre na tému politickej moci, ktorú vo vzájomnom dialógu hodnotia dvaja herci, umelo „inseminovaní“ medzi rozhorčenú verejnosť a hovoriace hlavy politológov a volebných marketérov. Pre oboch dokumentaristov zároveň platí, a to sa im nedá uprieť, že sa pokúšajú podať zovšeobecňujúce posolstvo. Prvý o „nostalгии remesla, vitalite a vášni jednej generácie horských nosičov,“ druhý o „mechanizme prezidentských volieb.“ Obidva sú pritom spracované s ambíciou byť autorskou výpoveďou o téme. Vnímame za nimi osobné stanovisko a angažovaný postoj tvorcov k zobrazovaným témam.

Pre ďalšie snímky platí, že autorské stanovisko k téme neobsahujú a ich realizáciu motivovali iné ako kreatívne dôvody. Autori týchto diel vopred počítali s diváckym ohlasom v domácich kinách, pričom ich vznik častokrát určovali komerčné dôvody. Nie prvýkrát v novodobej histórii sa stalo, že tematické jadro dokumentárneho projektu reaguje na aktuálne mimo-filmové kultúrne alebo spoločenské udalosti.¹ Takáto motivácia výrazne vplýva na výsledný tvar, pretože o úspechu titulu v kinodistribúcii rozhoduje rýchlosť nasadenia naviazaná na čas, kedy mimo-filmová udalosť rezonuje ešte vo verejnom diskurze. Stalo sa tak v dvoch prípadoch. Pri dokumente *Finále* (r. Dušan Milko, Pavol Korec), ktorý bol reakciou na účasť slovenskej reprezentácie na Majstrovstvách Európy vo futbale EURO 2016 vo Francúzsku, a pri filme *IMT Smile a Lúčnica: Made in Slovakia* (r. Palo Janík), ktorý reagoval na dozvuky práve ukončeného úspešného turné rockovo-folklórneho zoskupenia.

¹ Z minulosti máme na mysli napríklad dokumentárne filmy ako *Devínsky masaker* (r. Gejza Dezor, Jozef Pálenik, 2011) alebo *Arcibiskup Bezák Zbohom...* (r. Oľga Záblická, 2014).

Finále sa aspoň snažilo ozvláštniť rozprávanie cez konceptuálne štruktúrovanú výpoveď. Nosnú os totiž tvorí celým filmom sa prelínajúci záznam z historického zápasu z Majstrovstiev Európy v Belehrade 1976 medzi Československom a Nemeckom. Dokument ako celok však diskvalifikuje príliš chvatná a publicisticky orientovaná réžia. Tvorcom sa síce podarilo, v komparatívno-kontrastnej polohe zobrazit' majstrovskú a súčasnú reprezentáciu, naznačit' niektoré dôležité medzigeneračné motívy, ale ich pohľad káže viac-menej po povrchu. Sústredia sa na pretlmočenie futbalovej témy cez vonkajšie viditeľné znaky, a už menej odkrývajú hlbšie významy a vzťahy. V tomto prípade uvedenie filmu výrazne ovplyvnili marketingové dôvody.

Na druhej strane *IMT Smile a Lúčnica: Made in Slovakia* je dlhometrážnou dokumentáciou, záznamom dramaturgicky uzavretého hudobno-tanečného vystúpenia. Formálne stojí a padá na strihovej skladbe. Opiera sa najmä o scénoграфию a svetelno-tanečno-hudobnú dramaturgiu pôvodného predstavenia. Výpovede protagonistov sú zachytené v podobe informačných „dokrútok“ zo zákulisia, ktoré nedramatizujú záznam, skôr len monumentalizujú úsilie tvorcov programu, ktoré vyvrcholilo do úspešných a vypredaných predstavení. Tanečno-hudobný dokument vznikol popri umeleckom a populárnom produkte s ambíciou predať sa ešte raz v tvare filmu aj v kinách.

Ďalšie tituly, označme si ich pracovne ako filmy na pokračovanie, mali divácku popularitu zaručenú už vopred. Opierali sa o početnú skupinu vlastných sympatizantov. Ide o žánrovo konvenčne spracované dokumenty. V prvom prípade minoritnej koprodukcie ide o cestopisno-miestopisný, presnejšie auto-motopisný dokument *Trabantom do posledného dychu* (r. Dan Přibáň). V druhom z hľadiska realizácie o unikátny prírodopisný film *Život v oblakoch* (r. Erik Baláž), ktorý v intenciách žánru populárno-vedeckého filmu zachytáva správanie sa zvierat v Tatrách s použitím poeticko-informačného komentára. Kým prvý z menovaných prináša atraktívne výkony – trabantov a ich posádok, druhý oslovuje podmanivými zábermi prírody, ktoré popularizujú biodiverzitu tatranského biotopu. Uvedenie obidvoch v kinách sa dá považovať za marketingovú odbočku, aby sa spropagovali, a následne, popri špecializovaných projekciách na festivaloch a prehliadkach, ľahšie prenikli do širokej siete televízií. Obidva dodržiavajú konvencie žánrov, cestopisnej reportáže a populárno-vedeckého filmu, pričom v záujme autorov je výpoveď neproblematizovať, ale zaujať sve-

dectvom a príbehmi každodennosti, v ktorej sa ukrývajú dramatické okamihy.

Do tejto skupiny dokumentov pre televízie môžeme zaradiť aj film *Profesionálna cudzinka* (r. Anna Grusková). Ide o portrét spisovateľky a emigrantky Ireny Brežnej. V tabuľke návštevnosti vôbec nefiguruje. Môže za to najmä osobné rozhodnutie režisérky ísť cestou selfdistribúcie. Televízny portrét je spracovaný štandardne, neobsahuje výrazné autorské ozvláštnenie. Jeho prínosom je, že predostiera originálne názory a osudové zlomy v živote Ireny Brežnej, „profesionálnej cudzinky“ u nás doma i vo Švajčiarsku, ktoré sa výrazne odrazili na jej vlastnej literárnej tvorbe.

Medzi top rarity môžeme zaradiť snímku *Tatry, nový príbeh* (r. Michal Romeo Dvořák). Už dávno sme tu nemali objednávkový celovečerný dokument, ktorý je propagačným materiálom, a nezakryte koketuje s vkusom diváka s cieľom zaujať ho cez nefunkčné žánrové výjavy, klišéovito podané príbehy a jednofarebne zobrazené charaktery. A to všetko v reklamnom dizajne, ktorý podčiarkuje pateticky nahovorený komentár. So zveličením môžeme povedať, že Romeo vsádza na zvädzanie naivnej Júlie v podobe, dúfam nejestvujúceho, úplne nekritického diváka.

Hodnotenie kreatívnych dokumentov zúžime na koncentrované postrehy, ktoré by mali vystihnúť ich prínos, ale zároveň pomenovať aj ich nedostatky.

Pri snahe obsiahnuť žánrovú a štýlovú rôznorodosť súčasnej svetovej produkcie hovorí americký inštrumentalista Carl Plantinga o dokumentárnom filme ako o „presadzovanej hodnovernej reprezentácii,“² kedy autor cez filmové zobrazenie presadzuje svoju víziu, ktorá musí byť pre diváka hodnoverná a natoľko uveriteľná, aby ju dokázal stotožniť s realitou.

Z hľadiska formy je najinovatívnejší *5 October* debutujúceho režiséra a kameramana Martina Kollára. Zároveň je aj najmenej hodnoverný. Vyniká formálnou jednoduchosťou stvárnenia zložitej a ľudsky hlbokéj témy, a tiež tým, že počíta s psychologickou spoluúčasťou diváka pri dotváraní deja filmu. Je pri ňom ťažké určiť, koľko motívov vyprovokovala skutočnosť a koľko z nich vzniklo len na základe rozhodnutia režiséra. Čo sa týka réžie, môžeme spomenúť zásadné realizačné obmedzenia,

² V anglickom origináli „asserted veridical representation“. Pozri Carl Plantinga, What a Documentary Is, After All. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2005, č. 2, s. 105 – 117.

ktoré sa napokon ukázali ako kľúčové pozitíva. Prvým je rozhodnutie nakrúcať nemý film bez prítomnosti zvukára, čo uvoľnilo protagonistu a vo výsledku posilnilo vizuálnu stránku filmu, hoci na druhej strane si vyžiadalo dodatočné ozvučenie. Absentujúci režim slov funkčne nahrádza vnútorný monológ diváka, inštruovaný indíciami vo forme ikonicky prevedených medzituliek. Druhým je dodatočne, až po hlavnej fáze nakrúcania a len pre účely filmu vytvorený nosný dejotvorný prvok, ktorým je údajný denník protagonistu. Tretím sú zábery, ktoré vznikli a boli zaradené do filmu takisto až po operácii hlavnej postavy, čo zo sledovania filmu zrejme nie je, ale jasne to vypovedá o autorskej konštrukcii naratívu. Samotný denník dokonca ani nelistujú ruky hlavného protagonistu. Tieto skutočnosti diskvalifikujú autenticitu rozprávania, ktorú očakávame a predpokladáme pri dokumentárnom filme, ale zároveň potvrdzujú premisu o presadzovanej hodnovernej reprezentácii. Posledným obmedzením je Pavlom Brankom definovaná prvá dominanta „Generácie 90“,³ ktorú Kollár obrátil naruby. Namiesto absencie komentára a priznanej interakcie medzi tvorcom a protagonistom ako dvomi rovnocennými subjektmi použil Kollár počas realizácie úplne protichodný postup, čím sa formálne priblížil k hranému filmu. Interakcia je nepriznaná, autor filmu a protagonista nie sú rovnocennými subjektmi (o tejto pracovnej metóde rozhodli vopred ešte pred nakrúcaním), komentár je vo filme prítomný v originálnej forme medzituliek z denníka. Tie však nereprezentujú subjektívne názory protagonistu, ale vševediaci hlas autora filmu.

Para nad riekou patrí k najpodnetnejším z filmografie Roberta Kirchhoffa. Džezové legendy – Laco Déczi, Ľubomír Tamaškovič, Ján Jankeje – pred kamerou konajú relatívne nezávisle a slobodne, čo prispieva k zvýšeniu dojmu autenticity. Toto správanie ovplyvňuje len miera ich osobnej štylizácie a performancie. „Byť v úlohe“ vychádza najmä z pódiovej praxe, pretože ako hudobníci sú zvyknutí vystupovať pred ľuďmi, novinármi, fotografmi a filmovými štábmi. Dialógy a situácie vyznievajú prirodzene najmä vtedy, keď réžia funkčne využíva efekt „skrytej kamery,“ kedy protagonisti zabúdajú na prítomnosť filmového štábu. Ani v niekoľkých inscenovaných či iniciovaných situáciách necítiť, že by boli protagonisti tlačení do vopred predpripravených úloh – prirodzene improvizujú na základe režijného zámeru. Pre zachovanie plynulosti rozprávania sa autori správne rozhodli explicitne nepriznať sa k akejkoľvek

³ Termín navrhol Pavel Branko, Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. In: Film. sk 2004, č. 2, dostupné online: http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=2013

iniciácii akcie, rozhovoru alebo situácie. Neobjavíme výpoveď na kame-ru ani vysvetľujúci titulok. Nezaznie autorský komentár ani hlas tvorcov spoza kamery, nevstúpia nikdy osobne do obrazu. Zo sledovania filmu tak máme pocit, že autori výrazne do predkamerového priestoru neza-sahovali. Divák sa tak môže koncentrovať na živú exhibíciu, sústrediť sa na dialógy, hudbu a kontaktný zvuk. Interpretačný kľúč ostáva na ňom. V tejto zamlčanej prítomnosti štábu je spôsob dvojréžie originálny. Au-tori nepresviedčajú, netvrdia, neupozorňujú, ale nechávajú postavy ko-nať a bezprostredne sa vyjadrovať len v interakcii s ďalšími postavami filmu. Mieru inscenácie a iniciácie si musí domyslieť každý sám. A je jej tam naozaj dosť. Dokumentárna výpoveď sa vďaka prístupu tvorcov stala oveľa prirodzenejšou, úprimnejšou a bezprostrednejšou. Preple-tená štruktúra filmu vytvára jednoliaty smutno-smiešny vizualizovaný džezový rytmus, v ktorom sa podarilo sklbiť nízke s vysokým, relatívne s večným, materiálne s duchovným, priemerné s originálnym, minulé so súčasným, aby sa vystihla pravda o pominuteľnosti našich životov a o márnosti ľudského snaženia, ukrytá za metaforou pary nad riekou. *Richard Müller: Nespoznaný* od Mira Rema vyčnieva z hľadiska kompo-zície portrétu známej osobnosti nad obdobnými pokusmi (38, r. Lukáš Zedníkovič, Daniel Dangl, 2014; *RYTMUS sídliskový sen*, r. Miro Drobný, 2015; *Arcibiskup Bezák Zbohom...*, r. Oľga Záblačká, 2014; *Hrana – Štyri filmy o Marekovi Brezovskom*, r. Patrik Lančarič, 2014). Prekonáva totiž rozmer filmu-pocty a komplementárne ho rozširuje o niekoľko nových a pre rozprávanie nosných rovín, pričom forma logicky podporuje ob-sah a naopak. Aj v tomto prípade Remo sleduje aktuálnu udalosť – prí-pravu turné speváka so skupinou Fragile. Ale vôbec nejde o rovinu jedi-nú a dominantnú (ako v prípade *IMT Smile a Lúčnica: Made in Slovakia*), skôr len plnohodnotne dotvára celok portrétu, ktorý smeruje k vysti-hnutiu súčasného mentálneho, pracovného i intímneho rozpoloženia hudobnej legendy, ktorá trpí pocitmi úzkosti a manickej depresie. Už úvodné zábery nakrútené kamerou formou kamery-subjekt umiestne-nej na temene protagonistu naplno odhalujú súčasnú nemohúcnosť jej nositeľa, ktorý si častokrát sám v minulosti aktívne nakrúcal výjavy zo súkromného života na ručnú kameru. Remo zároveň dokazuje, že čisto observačná metóda je funkčná, ak je stredobodom pozornosti slávny, i keď apatický a pasívny protagonista, ktorý nemá záujem štylizovať sa pred kamerou, čo je v protiklade s jeho bohémskou minulosťou. Veci sa obrátili naruby. Všade tam, kde sa Müller objaví, sa celá, nielen mediál-na ale aj sociálna realita začne prispôsobovať vo vzťahu k nemu a šty-

lizovať sa sama od seba. Remo tak zachytáva to uhrančivé bytie a demaskuje ostatné vzťahy tým, že necháva všetkých prítomných konať svoje úlohy, ktoré by bez Müllera nemali žiadny reálny zmysel. Týmto spôsobom dokáže odhaliť oveľa viac, než keby ho vypovedal napríklad priamo na kameru. V tejto súvislosti treba upozorniť na niekoľko podstatných detailov vo vzťahu k protagonistovi slovenského dokumentárneho filmu. Známe osobnosti, zákulisie šoubiznisu či mediálna sféra, ponúkajú súčasným tvorcom dostatok príležitostí, aby dokázali pristihnúť realitu, nech už je akákoľvek, v jej autentických prejavoch. Mediálne známe osobnosti, ktoré zaznamenávajú, sú voči realizačným štábom imúnne, resp. vedia, čo si môžu dovoliť a ako pred kamerou vystupovať. Robí to tento rok Remo (*Cooltura, Richard Müller: Nespoznaný*), Piussi (*Ťažká voľba*) i Kirchhoff s Remundom (*Para nad riekou*).

V čom je *Zem, ktorá hľadá svoje nebo* od Erika Prausa iná ako zvyšok súčasnej dokumentárnej tvorby? V prvom rade tým, že ide o dokument ako „obraz doby“. Od filmu *Hej, Slováci* (r. Robert Kirchhoff, 2002) a čiastočne *My zdes* (r. Jaro Vojtek, 2005) nevznikol u nás žiadny vyslovene sociálno-kriticky orientovaný celovečerný dokument, ktorý by koncentrovane, bez prikrášľovania, zobrazoval súčasnú životnú situáciu ľudí z regiónov. Tento typ dokumentu u nás pod prepiatou snahou uspieť v konkurencii medzinárodných festivalov ostáva na okraji záujmu tvorcov celovečerných dokumentárnych filmov pre kiná. Prausova *Zem* dokazuje, že esejistická forma postavená na kultivovanom obrazovom jazyku môže mať vysokú výpovednú hodnotu.

Réžia pritom prísne odmieta publicistický štýl záznamu. Zameriava sa na prepracovanú vizuálnu stránku a na tlmočenie myšlienok a problémov protagonistov formou funkčného využitia *voiceoveru*. Kontaktný zvuk používa minimálne, za účelom dokreslenia koloritu každodennosti. Zachytáva najmä pestré atmosféry prostredí, znásobené ruchovo-hudobnou stopou, pričom formálne čisto prevedená vizuálna stránka súperí s páľčivosťou ekonomických a sociálnych problémov, ktorým musia protagonisti v aktuálnej realite čeliť.

Praus zvýznamňuje mozaiku situácií cez obrazové symboly a metafory s využívaním prepracovanej scénickej a ruchovo-hudobnej dramaturgie – z púzujúcich nezamestnaných prelína na stromy zničené prírodnou kalamitou, pri téme rodinných vzťahov zobrazuje včelstvá či sliepky s kurencami, počas regionálnych volieb do obecného zastupiteľstva necháva zaznieť vo zvuku chrámovú modlitbu, rámuje protagonistov s pohľadom upretým do kamery s prekríženými rukami na prsiach

a v odhodlanom postoji, ktorý má na diváka pôsobiť apelatívne a vyzývať ho k zamysleniu. Pateticky pôsobiace a folklórnym anachronizmom nabité štylizované pohľady na dedinu či púzujúcich protagonistov v krojoch konfrontuje Praus s nelichotivou sociálno-ekonomickou realitou, tentokrát už z krojov vyzlečených dedičanov. Odhaluje aj ich pasivitu a materiálnu biedu, v ktorej žijú.

Dokumentárny portrét, ktorý nakrútil Marek Mackovič s názvom *Okhwan na ceste za slobodou* tvoria dve roviny. Duchovná a občianska. Prvá reprezentuje pomyselný ponor do vnútra protagonistu, druhá je pohľadom bežných ľudí na Okhwana z perspektívy nezaujatých pozorovateľov. Mackovič obe roviny dômyselne prelína. Cez postupné spoznávanie obidvoch totiž dokáže pretlmočiť škálu pocitov a myšlienok muža na bicykli, a tým ľahšie sprítomniť jeho stupňujúcu sa mieru dobrovoľnej askézy, odriekania a sebaobetovania, ktorými sa snaží naplniť jeden veľký sen – znovuzjednotenie Severnej a Južnej Kórey. Tento motív je však dramaturgicky zle vykreslený, pretože mení v polovici filmu charakter portrétu, pôsobí nedôveryhodne a marketingovo a nelogicky zasahuje do prvej polovice, v ktorej sledujeme len príbeh cestovateľa cyklistu a nie mierového aktivistu.

Mackovič pritom používa všetky dostupné metódy filmovania. Observáciu, iniciáciu (pri rozhovoroch s Okhwanom) alebo archívne materiály, napríklad z detstva, na ktorých malý Okhwan krúti pedálom od bicykla ako na pomyselnom budhistickom modlitebnom mlynčeku. Občiansko-aktivistický motív hlavného hrdinu posilňujú archívne zábery z emocionálne vypätých a sporadických stretnutí príbuzných z rozdelenej Kórey.

Množstvo záberov vzniklo s použitím miniatúrnych Go Pro kamier zavesených na ráme bicykla, inokedy, na zvýraznenie atmosféry situácie, použije ručnú kameru, častokrát obraz doplní komentárom protagonistu z *voiceoveru*. Niekoľkokrát si réžia vypomôže spomalenými zábermi. Hlavným kameramanom dokumentu bol Martin Štrba, ktorý výrazne prispel k štylisticky zaujímavým kameramanským riešeniam počas nakrúcania jednotlivých scén tak, aby variabilita snímania a pohľadov bola naozaj pestrá a rôznorodá, čo prispelo k zdynamizovaniu obrazovej skladby dokumentu.

Samostatným výrazovým prvkom sú inscenované pasáže, ktoré súvisia s Okhwanovou fantáziou. Réžisér ich využíva, ale nejedná sa o inscenačnú metódu. Subjektívne rozhodnutie tvorcov zaradiť do tela dokumentu tieto zábery súvisí skôr s ich snahou podčiarknuť niektoré,

z dramaturgického hľadiska rozhodujúce okamihy vo filme. Dramaturgia totiž využíva, že Okhwan počas zápasu so sebou samým a v boji za zjednotenie Kórey freneticky stupňuje svoje utrpenie s fanatickým odhodlaním flagelanta. Keď hovorí, že pri jazde na bicykli prežíva pocity letu, Mackovič tento pocit dokresľuje leteckým záberom na členitý hrebeň pohoria, alebo použije záber, v ktorom protagonista počas jazdy na bicykli robí efektnú lastovičku. Rozhodnutie odhodiť sedadlo od bicykla do rieky Mackovič trochu zbytočne, kvôli väčšej zrozumiteľnosti podčiarkuje záberom pod vodou, v ktorom sedadlo pomaly klesá na riečne dno. Keď počas hladovky Okhwan trpí v Londýne štyridsiaty deň v stane, režisér zaradí do rozprávania koláž prelínajúcich sa expozií evokujúcich náladu snenia alebo blúznenia. Niektoré riešenia sú ilustratívne, dramaturgicky nedôveryhodné, ako už spomínaná premena Okhwana v polovici filmu z cyklistu na mierového aktivistu po tom, ako efektne napíše „Unify Korea“ do piesku na brehu mora. Napriek týmto nedostatkom treba priznať debutantovi snahu o originálne tvorivé spracovanie témy.

Na záver už len dodajme drobnú poznámku. Ani osobné motivácie, ani dĺžka nakrúcania, ani ekonomické hľadisko nerozhodujú o kvalite výsledného filmu. Rozhoduje o nej v prvom rade tvorivý zámer a voľba námetu, úsilie a odhodlanie tvorcu pretlmočiť tému novým a originálnym spôsobom a šťastná zhoda okolností. Čo sa týka divákov, tých existuje veľa typov. Kritických, priemerných i nekritických. Treba si však vedieť zvoliť vhodné kritérium pre tvorivé snaženie i hodnotenie. Kvalita alebo návštevnosť? My sme sa pokúsili prihliadať najmä na kvalitu.

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

ČO DOKÁŽE DOKUMENT? SLOVENSKÝ DOKUMENTÁRNY FILM Z ROKU 2016

Tomáš Hučko

Znie to síce možno ako klišé, keď sa povie, že minuloročná slovenská dokumentárna produkcia je tematicky pestrá, aj výrazovo a formálne rozmanitá, ale je to naozaj tak. Rozmanité sú i ciele jednotlivých diel, ich účel, zmysel. Do značnej miery o tom svedčia už len názvy a anotácie všetkých trinástich celovečerných dokumentárnych filmov, určených (aj) na plátna kín, ktoré sa dostali do výberu prehliadky Týždeň slovenského filmu 2016. Potvrďuje to však aj bližší pohľad na jednotlivé tituly. Čo okrem toho ešte z minuloročnej dokumentárnej produkcie vyplýva?

PORIADOK A POLEMIKA PROSPIEVAJÚ

V slovenskej produkcii „filmu faktu“ z minulého roka nachádzame nielen tradičné dokumentácie, observačno-reportážnu spoločenskú sondu, prírodopisný film, cestopis, dokumentárne eseje, biografický dokument, ale napríklad aj celovečerný záznam šnúry hudobno-tanečných, koncertno-scénických vystúpení, a dokonca i čosi, pre čo si tvorcovia sami vymysleli názov: zážitkový dokumentárny film. Divákovi non-fiction produkcie sa preto niekedy natíska otázka: „je toto ešte dokument?“ Občas nastane precitnutie: „tak aj toto je dnes dokument!“ Údiv sa možno zavŕši otázkami: „Na čo všetko dokumentárna formula poslúžila, čo všetko dnes dokument dokáže?“

Pravdaže, v konečnom dôsledku smerujú všetky položené otázky k jedinej, tradičnej, na ktorú nemáme jednoznačnú odpoveď: čo je to dokumentárny film? Dokument totiž môže byť všeličím, pričom jeho mnohotvárnosť, jeho neuchopiteľnosť, nie sú, samozrejme slovenským objavom, otvorenosť kinematografického druhu je dávnejšie známa. Výstižne ju formuluje napríklad aj Bill Nichols:

„Dokument nikdy nebol jednotný [...], ponímanie dokumentu, ktoré sa neustále vyvíja, môžeme chápať ako príznak premenlivej, otvorenej, dynamickej povahy tejto formy.“¹

Pri hodnotení minuloročnej produkcie je v otázkach vymedzenia druhu inšpirujúci aj postoj, ktorý zastáva slovenský filmový teoretik a publicista Pavel Branko. Tvrdí, že „[...] nie každý film faktu je dokumentárnym filmom ako umeleckým dielom – nie v zmysle kvality, ale vnútornou stavbou. [...] V našom priestore sa ako dokumentárny označuje prakticky každý film faktu, hoci pravý dokumentárny film tvorí v palete programovej skladby iba zlomok, kým gros spadá do sféry dokumentácií. Miešajú sa teda jablká s hruškami“.²

Pohľad na minuloročnú dokumentárnu produkciu Slovenska, sformulovaný na nasledujúcich stránkach, vychádza z presvedčenia, že druhová rozmanitosť, tematická a výrazová pestrosť druhu je legitímna, pozitívna, prospešná. Je potešiteľné, čo všetko dokument „dokáže,“ aj keď pritom nemusíme a ani nemôžeme mať vždy dočinenia s „veľkým umením.“ Je prirodzené, že sa rozmanitosť dokumentu odrazila aj v programovom výbere pre Týždeň slovenského filmu.

Aby sme však zamedzili miešaniu pojmov, a zároveň aby sme sa vyhli používaniu nenáležitých kritérií pri hodnotení jednotlivých titulov, pokúsme sa v tomto texte najprv o malé upratanie minuloročnej rozmanitej produkcie. Vynasnažím sa, aby poriadok nebol jediným zmyslom týchto úvah. Možno aj preto, a niekedy tiež so zámerom zdravej polemiky, som občas načrel i do názorov, ktoré medzitým už o jednotlivých tituloch napísali iní. Niekedy sa s nimi stotožňujem, inokedy ponúkam pohľad odlišný.

DOKUMENTY „ŠPORTOVÉ“, CESTOVATEĽSKÉ, TANEČNO-HUDOBNÉ

Filmy tohto typu tu vždy boli, sú a určite aj budú, je to legitímna a overená časť produkcie filmu faktu. Začnime tým lepším z minuloročných

¹ Bill Nichols, Úvod do dokumentárneho filmu. Praha: Nakladateľství Akademie múzických umění v Praze – Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010, s. 40.

² Pavel Branko, Dokumentárny film ako umenie a dokumentácia vo veku masmédií. In: Kino-Ikon 2001, č. 1, citované podľa: Pavel Branko, Straty a nálezy 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav – FOTOFO – FTF VŠMU, 2005, s. 54 – 56.

titulov, a tým je určite bilančná dokumentácia Petra Hledíka o zrode a začiatkoch legendárneho slovenského festivalu populárnej hudby začiatku šesťdesiatych rokov. V prehliadkovej zostave sa ocitla úvodná časť cyklu: *Zlatá lýra 1. diel: Roky nádeje*.

Filmový návrat je to opodstatnený, tvorivo aj remeselne zvládnutý. V prehľadnej mozaikovitej skladbe prináša titul reprezentatívnu vzorku respondentov, pamätníkov a, samozrejme, aj bohatý filmový a televízny archív. V relácii nie je reč len o hudbe, móde, nepretriasajú sa len príhody festivalu, ale zjavný je i pokus tvorcov rozkrývať aj hlbšie spoločenské a kultúrne kontexty dobovej pesničkovej súťaže.

Vyčítať by sme autorom mohli spôsob využitia archívu – žiaduca by bola jeho precíznejšia identifikácia v podobe popisných titulkov s názvom citovaného programu, ako aj s určením roku výroby či vysielania i s menom autora.

Finále je takmer 90 minútový film Pala Korca a Dušana Milka. V dokumentaristickom návrate do roku 1976, keď sa československá futbalová reprezentácia stala majstrom Európy, ako aj v konfrontácii so súčasnými osudmi a postojmi slávnych protagonistov, sa núkala skvelá príležitosť zásadnejšej spoločenskej reflexie. V 40-ročnom oblúku sme sa mohli veľa dozvedieť o tom, kým sme boli, akú cestu sme prešli, čím sme dnes a čo bude s nami ďalej. Lenže z tohto všetkého je vo filme skôr pomenej, prevažuje kulantná „ostalgie“.

Priveľa priestoru si vo filme uzurpuje komerčný potenciál témy. Marketingová stratégia výrazne a nežiaduco poznačila dramaturgiu diela, zápas o divákovo srdce je tu vedený na dvoch frontoch, na staršiu generáciu účinkujú pripomienky zašlej slávy nášho futbalu (v archívoch a v súčasnom účinkovaní ich oživujú Antonín Panenka, Zdeněk Nehoda, Jozef Čapkovič, Karol Dobiáš, Ivo Viktor a ďalší), pre mladých sú vo filme Marek Hamšík, Martin Škrtel a ďalšie hviezdy súčasného slovenského futbalu. Že sa na priveľkej ploche filmu pátra v uliciach a pizzeriách Neapola po kapitánovi tamojšieho klubu Marekovi Hamšíkovi, to je zrejme dobre premyslený zámer, ako zaujať súčasných fanúšikov, ale pôvodnú dramaturgickú stratégiu diela to dosť narúša. Podobne kontroverzné sú aj ďalšie rozsiahle sekvencie zo zákulisia súčasného národného mužstva či zo súkromia ďalších populárnych slovenských futbalových idolov.

V cestopisnom dokumente *Trabantom do posledného dychu* sa cestovateľ Dan Příbáň so skupinou šóférov Trabantov, poľských maluchov a starých motoriek už po niekoľkýkrát vydáva do sveta. Tentoraz kon-

voj veteránov počas polročnej dobrodružnej výpravy putuje z austrálskeho mesta Perth cez Východný Timor, Indonéziu, Malajziu a Thajsko. Akoby aj v tomto dokumentárnom projekte mali výrazne navrch predovšetkým marketingové ciele – ako film čo najlepšie speňažiť. Hodne sa stavia na prostom úžase z adrenalinových zážitkov, z prekvapivých cestovateľských peripetií a katastrof.

Tomu všetkému v značnej miere ustúpili aj niektoré tradičné atribúty žánru cestopisov, napríklad obyčajné koordináty cesty: vo filme nie je veľmi dôležité, odkiaľ a kam odvážni šoféri cestujú. Ani na otázky „prečo?“ a „s akým cieľom?“ nezostalo veľa času či priestoru. Ani na vnímanie prírodných či nebudaj sociálnych kontextov prechádzaných krajov. Takmer všetko je v tomto filme o intenzívnych, extrémnych zážitkoch, dôležité sú farbisto vykreslené galiby. Hlbší zmysel sa hľadá ťažko.

IMT Smile a Lúčnica: Made in Slovakia autora Paľa Janíka je predovšetkým poldruhhodinovým výberom zo záznamov spoločných vystúpení popovej kapely a folklórneho súboru. Rozsiahlejšie ukážky scénických vystúpení striedajú úryvky diskusie hlavných protagonistov o projekte, s nadšením ho bilancujú Ivan Tásler, Ján Ďurovčík či zástupcovia Lúčnice.

Je evidentné, že nejde o dokument v zmysle autonómneho filmového diela, titul zostáva predovšetkým obrazovo-zvukovým záznamom vybraných hudobno-tanečných čísiel, pričom sú ambície projektu zjavné: komplexnou audiovizuálnou dokumentačnou konzervou osloviť čo najväčší možný okruh divákov. Napokon, prečo nie? Je to legitímny cieľ non-fiction audiovizie. Nejde však o dokumentárny film. Mimochoďom, terminologicky možno trochu zubato, ale inak celkom výstižne titul charakterizovala Barbora Gvozdjaková v recenzii vo Film.sk: „Najväčšou slabinou [...] snímky je jej ‘nedokumentárnosť’“³

FILMY SPOLOČENSKÉ

Na slovenskej non-fiction scéne inklinuje k spoločensko-analytickej či kritickej dimenzii dokumentu hádam najviac Zuzana Piussi. Napriek mnohým oprávneným výhradám k jej tvorbe (dramaturgické nedostatky, určitá realizačná nedôslednosť) môžeme jej tvorivé ambície pri-

³ Barbora Gvozdjaková, Populárna hudba na ľudovú nôtú. In: Film.sk 2016, č. 12, s. 33.

vítať a oceniť. Spoločenské dokumenty sa samozrejme nerodia ľahko, ich nakrúcanie predpokladá značnú dávku autorskej guráže, schopnosť vyhnúť sa skĺznutiu do publicistickej vecnosti, a nakrútené obrazy skutočnosti by mali byť interpretované tvorivo. Zrejme preto sa na Slovensku nakrúca tak málo sociálnych dokumentov, v iných žánroch je to asi trochu ľahšie.

Film *Zuzany Piussi* o ostatných prezidentských voľbách na Slovensku *Ťažká voľba* je žiaľ sklamaním. Veľmi vypuklo sa v ňom totiž prejavili práve tradičné negatívne atribúty tvorby režisérky: autorská živelnosť, dramaturgická nevyzretosť témy, estetická a realizačná nedôslednosť. Film *Ťažká voľba* najviac trpí dramaturgiou, je pomerne neučesaným leporelom záznamov z predvolebného obdobia. Doplnený je dvoma „hovoriacimi hlavami“ spoločenských analytikov: česko-talianskeho filozofa, ktorý pričasto nedokončuje svoje vety (Václav Bělohradský) a českého žurnalistu (Jakub Patočka), ktorý pertraktuje nepochybne relevantnú tému o súčasnom vyprázdnení liberálno-demokratických ideálov a pojmov, no jeho myšlienky sa s ostatnou materiálou filmu prepájajú len mechanicky. V diele k žiaducej synergii nedochádza: záznaky diania a myšlienky expertov sú vo filme „vedľa seba.“ Obrazy predvolebného hemženia na Slovensku sú tak viac-menej ilustračnou vatou.

K dramaturgickej neurčitosti a roztrieštenosti prispieva aj zvolený špecifický sociologicko-hravý princíp so skupinou „autenticky angažovaných“ občanov, na ktorých čelo sa postavila autorkina priateľka, herečka a jazyková korektorka Ingrid Hrubaničová.

Aj Martin Ciel vidí najväčšie slabiny diela v jeho dramaturgii, ako aj v surovom reportážnom výraze: „*Ťažká voľba* nie je podľa môjho názoru nejako zvlášť formálne vydarený film. Má veľké problémy s dramaturgiou. Motivické línie sa prelínajú príliš mechanicky, učebnicovo, a aj keď sú motivické, tak skoro nemotivovane. Alebo, presnejšie, motivácia je tu len prvoplánová, v žiadnom prípade nejde do hĺbky a nevyskladá sa z nej vnútorná metaforická štruktúra celku. Zároveň považujem za problém uspokojenie sa s reportážnou kamerou, ktorá je akčná, ale rezignuje na kompozičné či iné estetické kvality záberu.“⁴

Observácia aktivít jednotlivých kandidátov počas kampane priniesla množstvo záznamov z predvolebnej scény i z kuloárov, no vo filme sa striedajú výjavy a scény ani nie tak veľmi zaujímavé, okamihy skôr menej výstižné. Dnes už nie je žiadnym prekvapením ani to, že za kam-

⁴ Martin Ciel, Červené koberce, vyrovnaný krok. In: *Film sk 2016*, č. 4, s. 34.

paňou stoja aj šikovní a pracovití marketingoví experti a imidžmejkri. A neprekvapuje veľmi ani to, že viacerí kandidáti sú niekedy trochu smiešni či trápni.

„Rozprávanie je kauzálne a lineárne, bez formálnych inovácií. Leitmotív je slabý a nie dostatočne nosný, aby zvládol vybudovať účinný temporytmus. Vo výsledku sa film stáva monotónnym. Jasné, že ide o typ dokumentu, ktorý je založený v princípe na jednoduchom zobrazenom rozprávaní, ale zdá sa mi, že to nestačí,“⁵ konštatuje Martin Ciel.

Škoda, že dramaturgické a realizačné nedostatky znižujú prínos diela. Odkrýva totiž významné spoločenské vzťahy a mechanizmy, ktoré majú zásadný vplyv na naše životy. Zmysel tohto druhu dokumentárnej tvorby, napĺňanie „griersonovského odkazu“ (tvorivá interpretácia skutočnosti, v danom prípade spoločensko-politickej reality) je aj v druhej dekáde nového storočia stále nespochybniteľné.

Druhým odvážnym tvorcom, ktorý sa pokúsil o spoločenskú reflexiu, je mladý absolvent dokumentu Erik Praus. V celovečernom dokumentárnom titule *Zem, ktorá hľadá svoje nebo* tak robí na „správnom mieste“ a v „správnom čase.“ Akurát nie najšťastnejším spôsobom.

Pavel Branko o dokumente vo Film.sk písal priaznivo: „[...] tento film nadväzuje na líniu sociálnokritickej sondáže v slovenskom dokumentarizme, generujúc plastiku, hĺbku, ale aj dynamiku paradoxne z pomalosti narácie, strihu aj kameramanskej kresby“;⁶ ale domnievam sa, že si to zaslúži určitú polemiku.

Praus prináša neraz zaujímavé, príťažlivé aj hodnotné príbehy a dokumentárne obrazy z Bohom zabudnutej obce Pohorelá, no dosť nepochopiteľný a celkom zbytočný je na jednej strane autorov starosvetský pátos v prístupe ku skutočnosti (v ktorom vníma niektoré fakty a prejavy doslova ako posvätné), a na druhej strane prehnaná snaha o „umeleckosť.“ Dôsledná, až nekompromisná tvorivá stratégia estetizácie skutočnosti v stvárnení súčasnej sociálnej reality (a zachovalých prejavov tradičného spôsobu života) oslabuje výpovednú hodnotu o podobách života v danej obci, hoci záujem o to „ako sa tam žije“ bol nepochybne jedným z dôležitých motívov autorského záujmu o tému.

K tomu druhému konkrétny príklad: sústredenie sa na výtvarný prínos kamery, ktorá využíva extrémne nízku hĺbku ostrosti, pričom snímaných protagonistov neraz utápa do rozostrených pozadí, je v dokumentárnom filme kontroverzné až kontraproduktívne. Dokumentárni hrdino-

⁵ Tamže.

⁶ Pavel Branko, Koľko Pohorelých máme na Slovensku? In: Film.sk 2016, č. 9, s.26.

via tak v dôsledku výtvarného cítenia kameramana strácajú v očiach diváka kontakt so svojim prirodzeným predmetným či sociálnym prostredím.

Aj nezvyklá dávka pátosu prekvapuje. Autorská oslava tradičných národných a regionálnych hodnôt života ohrozených domnelo, ale aj naozaj súčasným vývojom (film nerozlišuje domnelé a skutočné civilizačné vplyvy), sa vo filme mieša s trochou bolestíntstva, niekedy s nariekaním na súčasné pomery, s príslušnou dávkou nostalgie za starými dobrými (rozumej: socialistickými) časmi. Pravda, občas aj s opatrnou vierou, že raz bude predsa len lepšie.

Zaznamenané a tvorivo spracované motívy, ktoré v diele tak výrazne smerujú k elegickému vyzneniu, sú v pohorelskej skutočnosti nepochybne zastúpené (sú súčasťou tamojšej mentality, atmosféry), je však nepravdepodobné, že by v živote obce boli výlučné, a možno nie sú ani dominantné. Filmu by zrejme prospelo trochu viac autorskej otvorenosti, spontánnosti. Viac filmárskej vnímavosti aj k iným ako baladickým tónom skutočnosti, lebo napriek suverenite tvorivého prístupu dokumentaristu (výber a spôsob stvárnenia sú súčasťou autorských kompetencií), jeho jednostranný dôraz na vybrané hladiská skutočnosti môže spôsobiť jej skreslený filmový obraz. Alebo inak: autorský pátos nebol nikdy ideálnym spoločníkom dokumentaristiky.

DOKUMENTÁRNE ESEJE

Skúsený tvorca Peter Hledík v dokumentárnej eseji *Opuštěný vesmír* rozmotáva kľbko otázok okolo konca ľudského života, ktoré ústia do tradičnej dilemy: existuje život po živote, alebo sa smrťou všetko končí? Autor zvolil personifikovanú púť pátrania, otázky k téme kladie sám sebe a s respondentami sa vo filme rozpráva na základnom pôdoryse osobného príbehu. Ten tvoria predovšetkým spomienky na smrť sestry v útľom detstve a úvahy o tejto ujme, ktoré autora sprevádzajú celý život. A práve tento pôdorys filmu režisér odvážne a veľkoryso, až trochu riskantne inscenuje, spomienky sa sprítomňujú v estetických čiernobielych obrazoch. Spočiatku diváka poteší príjemná vizuálna i auditívna kultivovanosť (príjemne prekvapila napríklad aj zaujímavá a bezchybná dikcia spíkra –

autora filmu, a to dokonca v češtine), no spomienkové inscenácie sú riskantným postupom, ich použitie v značnom rozsahu je na hrane klišé. Po úvode film vzápätí výrazne zvečnie (možno až priveľkým skokom), k slovu na otázky problematiky života po živote sa totiž skoro ako v bežnom publicistickom filme dostane zástup „hovoriacich hláv,“ pravda s akcentovanou účasťou autora, do určitej miery sa zachováva pôvodne zvolený personifikovaný štýl (režiséra vidíme v záberoch rozhovorov, respondenti teda nevypovedajú do kamery, rozprávajú sa s Petrom Hledíkom). V hľadaní odpovede svedčí autor niekoľko zaujímavých osobností, ktoré majú k téme čo povedať: astrofyzik Jiří Grygar, viacerí lekári a odborníci z príbuzných oblastí, ale aj známe osobnosti, ktoré sa ocitli na prahu života a smrti a svedčia sa zo svojich pocitov a predstáv: Jan Kačer, Michal Viewegh, či slovenský cyklista, ktorý prežil svoju klinickú smrť a vrátil sa medzi živých.

Nepochybne aj v súvislosti s minutážou diela – film trvá 70 minút – zvolená dramaturgicko-realizačná stratégia je po čase trochu monotónna, fádna. Autor sa v podstate pýta na nezodpovedateľné, z filmu sa samozrejme nedozvieme, čo je po živote. V záujme gradácie režisér postupne pridáva na priestore a význame štylizovaných, inscenovaných spomienkovo-fantazijných sekvencií, až sa bezpečne ocitne za hranicou klišé a možno i dobrého vkusu. Niekoľkokrát sa opakujúci leitmotív filmu, flashback matky, ktorá v solidnom meštianskom interiéri hrá na klavír, sa v závere dokumentu rozvinie do patetickej vízie, v ktorej účinkuje takmer tucet klavíristov. A rozpaky vyvoláva aj inscenovaná záchrana samotného autora filmu, ktorý skolabuje v subjektívnom pohľade kamery počas jazdy elektrickým vláčikom do Trenčianskych Teplic.

Film *5 October* je autorským počínom kameramana a režiséra Martina Kollára. Prináša jeho tradičný, fotograficky strohý jazyk, minimalistický výraz, s dôrazom na kompozičnú, svetelnú a tonálnu disciplínu obrazov spracovaných v dramaturgickej koncepcii montážou často tak, aby smerovali ku kontemplatívnym účinkom. Tentokrát je to opodstatnenou tvorivou stratégiou v stvárnení výnimočnej životnej situácie protagonistu filmu, autorovho brata.

Charakter diela výstižne pripomína vo svojej recenzii i Mária Ferenčuhová: „[...]indexy vnímania choroby určujú tému filmu: je ňou zostrené,

bdelé, takmer zenové vnímanie sveta okolo; prežívanie každého okamihu tak, akoby bol posledný.⁷

Zrieknutie sa širšieho vecného, sociálneho, ale aj zložitejšieho psychologického, či nebudaj medicínskeho kontextu témy filmu (možnosť je naozaj dosť) je samozrejme legitímnym autorským rozhodnutím, má kľúčový význam pre pôsobivosť diela, pre jeho emocionálne, kontemplatívne dôsledky, vytvára predpoklady pre divácku introspekciu. Avšak na tak veľkej ploche filmu, v trvaní plných 50 minút, je takáto tvorivá stratégia trochu precenená. Rovnorodý priebeh a rozvoj ústredného motívu filmu – bicyklovej jazdy hrdinu do neznáma, s občasnými vsuvkami stránok kalendára s úsečnými poznámkami, to prináša len slabšiu gradáciu a spôsobuje po čase určitú monotónnosť, fádnosť a únavu.

Miro Remo minulý rok dokončil časozberne nakrúcaný celovečerný „biografický“ dokument *Richard Müller: Nespoznaný*. Režisér na ploche celovečerného kina (takmer plných 90 minút) nakrúca zrelého päťdesiatnika Müllera na pozadí zrodu koncertného turné, ktoré vzniká v spolupráci so speváckym zoskupením Fragile. Vďaka využitiu bohatého a zaujímavého archívu z uplynulých desaťročí kariéry speváka, ako aj vďaka pozorovaniu zákulisia súčasného fungovania umelca, prináša film divácky atraktívne, pútavé obrazy značky Rišo Müller. Dopĺňajú bilančné vyjadrenia všetkých bývalých partneriek, i tej súčasnej, k slovu sa dostane aj zopár hudobníckych kolegov a celebrit, adoratívnu anketou sa vlastne celý film tak trochu nešťastne začína (svoju determináciu moderátorky komerčných médií napríklad nezaprie Adela Banašová).

Šikovne zostavená mozaika filmových retrofragmentov kombinovaných so súčasným pozorovaním prípravy turné zaplňa značnú plochu diela, lenže po čase príde na lámanie chleba a vyvstane otázka, o čom ten film vlastne je? Je len pútavým leporelom zaujímavých motívov z minulosti, remeselne zdatne komponovaných do kontrastov s pohľadmi za paraván súčasného cirkusu hudobnej produkcie, s unavenou, depresiami skúšanou hviezdou v stredobode? Alebo je za tým čosi viac? Niečo nám ten film, takpovediac v druhom pláne, hovorí? Čo to je? Je tam vôbec nejaký druhý plán? Viacerí filmoví publicisti v tom filme hĺbku a zložitejšie významy nachádzajú.

Tak napríklad Matej Sotník v recenzii na portáli aktuálne.sk v súvislosti s filmom píše: „Šoubiznis prešiel zmenou. Dnes používa na vytváranie

⁷ Mária Ferenčuhová, *Choroba, tvár, krajina – 5 October*. In: *Film.sk – zvláštne vydanie* k prehliadke Projekt 100 – 2016, s. 6.

bublín ďaleko agresívnejšie postupy a hlavne - z čohokol'vek je schopný vyťažiť maximum či bublinu vytvoriť z ničoho. Aj toto v druhom pláne vyplýva z Removho filmu. A vyvíňa tak Müllera miestami vyzerajúceho nesvojprávne, pretože nám explicitne hovorí, že je baňou na peniaze svojho manažmentu.”⁸

Aj Marek Urban v recenzii vo Film.sk vníma druhý plán dokumentu podobne:

„Protagonista pôsobí ako zranené zviera, ktoré je uzavreté a udržiavané v kletke, pretože to vyhovuje celej plejáde ľudí, ktorá je od neho finančne či citovo závislá. Film však nepreberá perspektívu opatrovateľov a rozhodne necíti k protagonistovi ľútosť. Samotný film, ukrutná juxtapozícia scén, ktorá ukazuje, aký protagonista bol a aký je teraz, ten absolútne zdrvivý protiklad medzi plnohodnotným životom a pomalým umieraním akoby mal prebudiť hlboko skrytú emóciu – hnev, nesúhlas, odpor, vlastne čokoľvek, čo by pripomínalo životnú energiu a nie ohryzenú kuráciu kostí.”⁹

Okúzenie filmom nachádzame v značnej časti filmovej kritiky, a zrejme sa na ňom do určitej miery podieľa aj nespochybniteľný kult samotnej hviezdy. Richard Müller je totiž na scéne domácej populárnej kultúry prítomný bezmála tri desaťročia a okrem kvalitnej a zaujímavej hudoobnej tvorby je jeho spoločenské účinkovanie spojené aj s viacerými neprehliadnutelnými, kontrastnými epizódami (partnerské rozchody, „obnažovacie“ obdobie, etapa kajúcna...).

No a v neposlednom rade sa na vnímaní filmového diela môže podieľať aj rastúci mediálny ruch okolo samotného autora filmu, ktorého okrem intenzívnejšieho ohlasu tvorivých výsledkov (niekoľko nových titulov v krátkom časovom slede za sebou) od istého času sprevádza aj trochu zvláštna mytológia: problematický film o Pohode, údajne zakázaný film *Cooltura*, domnienky o cenzúre filmu s populárnym spevákom.

Vášnivej obžalobe slovenského šoubiznisu sa podarilo vyhnúť aspoň Nine Hradiskej, na portáli Filmpress o spoločenských súvislostiach témy dokumentu písala kriticky, no triezvo: „Kým choroba a takmer každodenný zápas o jej potlačenie patrí predovšetkým do Richardovho súkromia, film zachytáva aj ďalšie, takpovediac verejné stránky jeho existencie. Sú to stretnutia s neznámymi ľuďmi, ktorí často považujú

⁸ Sotník Matej, Nie je pravda, že film o Richardovi Müllerovi je beznádejný. In: aktuality.sk, 21.11.2016, dostupné z: <https://www.aktuality.sk/clanok/392225/nie-je-pravda-ze-film-o-richardovi-mullerovi-je-beznadejny/>

⁹ Tamže, s. 31.

populárnu osobnosť za svoj majetok, sú to bezobsažné rozhovory s povrchnými, po senzáciách bažiacimi novinármi, sú to pochybnosti o kvalite a zmysle vlastnej práce a únava z nej, sú to strezy pred vystúpením a prázdnota po nich... Film sa tak stáva nielen portrétom známeho speváka, ale aj istým, možno čiastkovým obrazom sveta šoubiznisu a naň napojených médií."

A žičlivo vníma Hradiská aj aktuálnu spoluprácu, ktorá prebieha medzi spevákom, členmi skupiny Fragile a napokon aj produkčným okruhom pripravovaného spoločného turné: "Hoci tvorcovia filmu prostredníctvom osobného archívu i súčasného pozorovania vstupujú do intímnych sfér speváka, neznižujú sa na úroveň bulváru, ale udržujú svoje filmové rozprávanie v hraniciach dobrého vkusu. Svoju pozornosť rovnomerne rozdeľujú medzi osobný a umelecký život protagonistu, pričom si všímajú nielen jeho samého, ale aj ľudí, ktorí ho obklopujú. Členovia jeho štábu sú síce od neho závislí, ale pomoc, ktorú mu poskytujú, je – súdiac podľa filmu – nadštandardná. Dávkovanie liekov a dbanie o pravidelný pitný režim, utieranie potu i okuliarov, chladenie čaju a príprava narodeninovej torty – to všetko sú detaily svedčiace o dobrom vzťahu štábu k spevákovi. V každej situácii sú pripravení podať mu pomocnú ruku – a nielen obrazne. Dokument, v ktorom režisér podľa vlastných slov pôsobil predovšetkým ako pozorovateľ, lebo spevák je príliš silná osobnosť, ktorej nemožno predpisovať text ani správanie, je hlboko ľudským dielom, nezakrývajúcim nič negatívne, ale prikyvujúcim kladným stránkam života."¹⁰

Ako je to teda naozaj? Je ten film nejakým fenomenálnym odhalením a zároveň obžalobou neľudského pôsobenia slovenského zábavného priemyslu, ktorý vyciava svojich protagonistov? Presahuje ten film kariérny príbeh Richarda Müllera a prináša i nejakú univerzálnu kvalitu výpovede? Ani jedno, ani druhé. Richard Müller určite nie je žiadnou obeťou šoubiznisu, spevák sa v ňom vždy výborne orientoval, šikovne ho využíval (to nie je výčitka, skôr uznanie) a dokáže to dodnes. Pokiaľ účinkovanie na scéne populárnej hudby prináša so sebou prípadne aj nejaké „vedľajšie účinky“ a ohrozenia, tí, ktorí na scénu vstupujú, o nich vopred dobre vedia, počítajú s nimi. Tu niet miesta pre dodatočné žaloby. Napokon, neexistuje hádam povolanie, ktoré by nesprevádzali ne-

¹⁰ Hradiská Nina, Richard Müller Nespoznaný, Filmpress, revue slovenských filmových novinárov, 17.11.2016, dostupné z: <http://www.filmpress.sk/recenzie2/recenzie-2016/4964-richard-mueller-nespoznaný>

jaké špecifické sprievodné okolnosti: robotník sa pri svojej práci väčšinou zašpiní, duševne pracujúcich sprevádza pri výkone povolania stres. V každom prípade, snaha vysvetľovať Remov dokument ako jedinečný obraz spoločnosti a jej zničujúcej zábavnej kultúry kríva na obe nohy. Pozrime sa na dielo triezvymi očami, bez ohľadu na kultu, bez mimoriadneho úsilia o objavenie či dotvorenie jeho zmyslu. 90 minútový dokument okrem dobrého filmárskeho remesla, okrem kvalitného prvoplánového obrazu skutočnosti, nič viac neprináša. Napokon, to nie je až tak málo. Ale čo ak je turbulentný kariérny a životný príbeh speváka predsa len zdrojom aj nejakého hlbšieho poznania, ktoré by mohlo mať univerzálnejšiu platnosť? Čo by to mohlo byť? Obnaženie neludských mechanizmov zábavného priemyslu to naozaj nebude. Okrem výstižnej správy o tom, že s pribúdajúcim vekom každému postupne dochádza životná energia a okrem trochu hmlistých indícií o tom, že na súčasnej fyzickej i mentálnej kondícii Richarda Müllera sa podpisujú zrejme aj určité drogovovo-alkoholické hriechy mladosti, v Removom diele veľa objavného jednoducho niet.

Mimochodom nevedno, prečo sú indície o drogových cestách protagonistu také nejasné. Musia mať predsa nejakú príčinu.¹¹ A možno sú práve tou bránou, cez ktorú by sme sa dostali k nejakému hlbšiemu, všeobecne použiteľnému poznaniu, obohateniu. Lenže film si vôbec nekladie otázky, čoho symptómom by mohli byť osobné krízy umelca a jeho drogovovo-alkoholové excesy. Pokoj duše umelca zrejme čosi sústavne nahľadáva. Natískajú sa rôzne špekulácie: možno je to nedostížná medzinárodná sláva, možno neodbytný americký sen, ktovie... Žeby alkohol a drogy boli východiskom z týchto frustrácií? To sa divák filmu nedozvie, môže si to iba domýšľať. Ale prečo to Remov film umožňuje? Prečo vytvára priestor a podmienky pre dohady, pre mýty? Mytológia určite nie je zmyslom dokumentárneho filmu.

DOKUMENTY „TATRANSKÉ“

Zrejme je to len zaujímavá zhoda okolností – minulý rok sa nakrútili až tri filmy tematicky zviazané s našimi veľhorami.

¹¹ Vyznieva to tak, akoby bolo celkom prirodzené, že sa v umeleckej branži berú drogy a neúmerne sa pije alkohol. Lenže tieto závislosti naozaj nie sú nevyhnutným sprievodcom umeleckého života.

Život v oblakoch je tradičný prírodopisný film, pracuje s dramaturgickým rámcom jedného roka, v hlavnej úlohe kamzíky, vo vedľajších rolách líšky, medvede, rys, svište. Film poteší dobrým remeslom, kultivovaným výrazom. Aj keď je tradičný a konzervatívny, vzhľadom k dramaturgickým ambíciám projektu je to adekvátna forma.

Isteže, zábery atraktívnej prírody vždy fascinujú, vo filme je množstvo pekných, pôsobivých sekvencií. Ale sú tam aj pasáže, ktoré prezradia limitovaný rozpočet – napríklad keď je reč o lavíne, tak žiadnu nevidíme. Podobne nebolo zrejme dostatok času vyčkať (čas sú peniaze), kým sa podarí natočiť útok rysa na kamzíka, vidíme len snorenie šelmy a potom až výsledok, hostinu veľkých mačiek nad úlovkom.

Sloboda pod nákladom je film skúseného Pavla Barabáša. Je tradične dobrý remeselne, s kvalitnou fotografiou a montážou, s účinnou hudbou. Zaujímavý a hodnotný je dobový motív o hľadaní a nájdení osobnej slobody v krosnách pod nákladom v časoch neslobody.

Pravda, možno by na úkor obdivného, niekedy až patetického postoja k vysokohorským nosičom ako hrdinom tatranských chodníkov mohlo väčšiu šancu dostať to, čo nazývame podvratnou schopnosťou dokumentu. Dokumentárny film skúma, pýta sa, pochybuje. Väčšinou neoslavuje, málokedy skladá poctu.

No a do tretice film tatranský: „*A Tatry, nový príbeh*, to nič, iba hodina gýča,“ takúto nálepku získal film režiséra Michala Romeo Dvořáka hneď v úvode recenzie Jakuba Lenčěša vo Film.sk.¹² Viacmenej oprávnene.

Hodinový film svojím pohľadom na Tatry, ako ich nanovo konštruuje a interpretuje, na jednej strane mierne šokuje, na strane druhej aj trochu znepokojuje.

V prvom rade prekvapuje vehementné zdôrazňovanie použitej technológie, film sprevádza takmer až mantra rozlíšenia 4K. Môže byť však technológia podstatou diela? V zážitkovej audiovízii do istej miery áno, v dokumentárnom filme pomenej, tam je dôležité skôr to, čo a aké je v diele okrem technológie. A „zážitkový dokument“, na ktorý svoj titul pasujú tvorcovia? Existuje niečo také, dáva to zmysel?

Film neprináša len vizuálny zážitok z rozlíšenia obrazu, tvorcovia sa zamerali tiež na použitie celej plejády aktuálnych, módnych a populárnych postupov zobrazenia, zahrňujúc v to špecifické pohyby kamery, letecké snímky z dronov, zrýchlovačky, spomaľovačky a pod. V nových Tatrách sa to tiež často hemží v časozberných timelaps, vo zvukovej stope duní aktuálna elektronika.

¹² Jakub Lenčěš, 4K pozitív. In: Film.sk 2016, č. 11, s. 30.

Filmová prezentácia troch ústredných protagonistov filmu je tiež sprostredkovateľom pestrej, až priveľmi rôznorodnej zmesi motívov, atmosféry, nálad a štýlov. Najvecnejšie pôsobí možno profil horského nosiča a podnikateľa – hoteliéra Pištu Bačkora, kurióznnejšie a občas trochu smiešne je však už krojované účinkovanie ústrednej postavy celého filmu Patrika Kolesára, šéfa Tatranského okrásľovacieho spolku. No a precitlivený spôsob účinkovania kanadsko-slovenskej cestovateľky Katky, ktorá sa opakovane niekoľkokrát v Tatrách objavuje, aby následne záhadne zmizla, ale potom sa znova vrátila, vyvoláva v divákovi dokonca dojem, že tu ide o zvláštne vyznanie lásky dievčaťu prostredníctvom filmu.

Okrem spomínanej rôznorodnej až kriklavej zmesi je film navyše dotovaný aj „nevdojak“ prezentovanými (a propagovanými) konkrétnymi developerskými zámermi a v neposlednom rade z filmu z času na čas vykukne aj nejaký ten produkt placement.

Trochu znepokojivo pôsobí neprehliadnuteľný, ultimatívny dôraz na mladosť. V nadmorskej výške, meranej v tisícach metrov, nám tvorcovia efektným vystúpením skupiny mladíkov predvádzajúcich cirkusové kúsky parkúru hneď v úvode filmu dávajú jednoznačne najavo, že aj v Tatrách patrí svet už iba mladým. Napokon, otvorene to vravia aj slová angažovaného komentára (toto je nová generácia a nový príbeh Tatier).

Predstieraná generačná výpoveď zavádza novú paradigmu Tatier, ktorá je výsledkom hrubej čiary a odteraz sa ráta len to, čo je mladé a nové. Tento nekompromisný prístup v tatranskom dokumentárnom Heimatfilme diváka neprijemne vyrušuje. A čo pozorné a nepredpojaté publikum možno až vystraší, to je pesnička okrojovaného Ľubomíra Tatarku „Čalamachu“, ktorú v spoločnosti Katky v úchvatnej krajinárskej scenérii na brehu plesa zanôti, a v ktorej odznie nie práve lichotivá zmienka o Židovi. Čo to preboha znamená? Je to len náhoda, alebo je v tom nejaký zámer? Dejiny dokumentárneho filmu obsahujú bohato popísané kapitoly s podobným účelovým využívaním tvorby. Sú to nepochybne negatívne skúsenosti s tým, čo všetko dokument dokáže.

OKHWAN A PARA NAD RIEKOU

70 minútový dokument *Okhwan na ceste za slobodou* Mareka Mackoviča nie je bez chýb, ale je to dobrý film: profesionálne realizované dielo, ktoré má silný divácky potenciál (atraktívny príbeh, pekný obraz, dobrú montáž, hudbu...). Mnohé vo filme funguje predovšetkým vďaka dobrej dramaturgii, vďaka tomu, ako je téma spracovaná do účinnej, pôsobivej filmovej štruktúry.

Okrem toho prináša tiež zaujímavú príležitosť reflexie. Lebo na konkrétnom prípade pochabého predsavzatia Okhwana, ktorý si zaumienil bicyklovaním okolo sveta zburcovať svet k tomu, aby sa zjednotila Kórea, máme príležitosť uvažovať o svojich vlastných životných hodnotách, ideáloch, túžbach, zásadách. Film teda nehovorí len o jednom bláznivom cyklistovi, prináša nám témy univerzálne, ktoré sa nás dotýkajú o to intenzívnejšie, o čo naša civilizácia vieru v tradičné hodnoty a cnosti stráca.

Mimoriadne oceňujem neortodoxný prístup tvorcov k svojmu hrdinovi. Nepodsúvajú nám, čo si o tom celom máme myslieť. Nestavajú týmto filmom Okhwanovi pomník, filmárom je väčšinou vzdialený pátos, na druhej strane cyklistu v jeho márnom snažení ani nespochybnujú, vonkoncom ho neodsudzujú, nevysmievajú sa mu. Postoj k protagonistovi si zvolí divák sám. Od filmárov k tomu dostáva len dobrú príležitosť. Okrem iného preto, lebo sa ho nenútené opýtajú na väčšinu vecí, ktoré by sa Okhwana opýtal divák sám. Okrem praktických aspektov sa tak dozvedáme aj o stratách i nálezoch jeho konania. Bez akejkoľvek bulvárnej naliehavosti sa tvorcovia s cyklistom rozprávajú aj o jeho samote, ale napríklad aj o podobách desaťročného celibátu.

Isteže nájdeme v Mackovičovom filme aj viaceré nedostatky: zrejme ako výsledok prehnanej dramaturgicko-producentskej starostlivosti je niekedy „presolený“ metaforický potenciál. Napríklad, keď autori aranžujú scénu s Okhwanom na brehu oceánu, ktorý nemilosrdne zmyva do piesku vpísanú túžbu o zjednotení domoviny („Unify Korea!“). Podobným klišé a zároveň priehľadným ľúbivým efektom je napríklad aj pod vodnou hladinou efektne spomalene nasnímané potápajúce sa cyklistické sedlo, ktoré tam v rámci svojho sprísneného režimu zjednotiteľskej misie urputný cyklista zahodil. Podobných lapsusov by sme vo filme napokon našli viacero, sú zrejme daňou diváckej atraktívnosti, no zásadne hodnotu diela neznižujú. Treba zároveň uznať, že dra-

maturgicko-producentské tútorstvo, ktorým projekt vo svojom vývoji prešiel, zanechalo na diele okrem spomínaných extrémnych dôsledkov aj mnoho prospešného vo vnútornej, dramaturgickej štruktúre diela.

Para nad riekou režisérského dua Robert Kirchhoff – Filip Remunda sprostredkúva tri emigrantské osudy džezových hudobníkov. Sledujeme neutíchajúci smäd po hudbe a živote Laca Decziho vo veľkom New Yorku, nevzrušivú existenciu kontrabasistu Jána Jankeje na nemeckom vidieku, no a je tu ešte unavené bytie Ľubomíra Tamaškoviča, ktorý jediný sa z emigrácie vrátil do vlasti a odvtedy sa spamätáva z uštedrených rán osudu.

Okrem obrazov súčasného života protagonistov máme opäť dočinenia so zaujímavou filmovou bilanciou – počítajú sa straty a nálezy. A divák má dobrú príležitosť zúčastniť sa tejto bilancie, čo ho prípadne inšpiruje k porovnaniu ziskov a bankrotov v jeho vlastnom živote.

V realizácii filmu sa miešajú autentické momenty zo života protagonistov s jednoznačne inscenovanými scénami (úvodné zatknutie Décziho ale aj iné), ale dokument sa preto výrazovo netriešti, rozmanité realizačné postupy (reportáž, inscenácia, performance) fungujú vedľa seba kompatibilne.

Hádam najsilnejší je zavišený príbeh Ľuba Tamaškovičova, ktorý nám evokuje krátke chvíle dávnych umeleckých úspechov v neľútostnom kontraste s obrazmi jeho súčasnej existencie. Je to silný príbeh o pomínutelnosti – časom sa aj z talentovaného človeka vytratí energia, odídu úspechy a pohasne sláva. A na pôvodných parížskych adresách, kde sa kedysi hral dobrý džez a ktoré sa unavený Tamaškovič snaží márne vyhľadať aj s bývalými spoluhráčmi, funguje už zas niečo iné. Všetko je pomínutelné, ale na podobách našich životov záleží.

SLOVENSKÝ DOKUMENT V ROKU 2016

Pri sumarizácii minuloročnej dokumentárnej produkcie, pri hodnotení poetiky jednotlivých titulov sa spontánne vynorila aj otázka: kde je dnes „Generácia 90“, čo z jej prínosu možno nájsť v aktuálnej tvorbe? „Personálne“ je generácia prítomná vlastne len vo filme *Para nad riekou*, v osobe jedného z režisérov diela (Roberta Kirchhoffa), a potom nájdeme ešte kameramanského príslušníka „Generácie 90“ Martina Kollára

v úlohe autora dokumentu *5 October*. V „*Pare*“ sa pomerne nenápadne, avšak s určitým nadviazaním na odkaz skupiny, delikátne snúbi autentickejšiu polohu s inscenovanými postupmi. A kde sú ďalší tvorcovia neformálnej skupiny? Viacerí medzičasom prekročili „rubikon“ dokumentu, skúšajú to v hranom filme

V estetike dokumentu sa v minuloročnej tvorbe neudialo nič mimoriadneho, prevratného. Štandardná je klasická výbava viacerých dokumentácií i filmových esejí, trochu prekvapujúci je starosvetský výraz absolventského filmu (*Zem, ktorá hľadá svoje nebo*), vypuklý a kontroverzný je dôraz na technologické aspekty „zážitkového dokumentu.“ Z produkčného hľadiska je slovenský dokument závislý predovšetkým od podpory Audiovizuálneho fondu, veľmi často v kombinácii s televíznym koprodukčným vstupom (RTVS), dokumentárny film tiež príležitostne vstupuje do medzinárodných koprodukcí, najčastejšie s českými partnermi.

Niektoré projekty sa zúčastňujú rôznych tréningových, vývojových a príbuzných podporných programov. To všetko má nemalý vplyv aj na samotné diela, na ich podobu, výraz, dramaturgiu, zmysel. Vplyv je niekedy pozitívny, ale prináša to aj svoje úskalí: závislosť od unifikovaných predstáv rozhodujúcich subjektov, ktoré utvárajú vysielacie schémy televíznych kanálov, festivalové či obchodné zámery a podobne. Podporné medzinárodné projekty totiž neslúžia len „šlachetným“ dramaturgickým cieľom, sú dobré aj na rôzne pragmatické úlohy.

Aj v slovenskom dokumente sa dá niekedy slušne zarobiť, inokedy sa rozpočet vyskladá aj s príspevom z vlastného vrecka tvorcov. V dokumente sa dá okrem toho získať aj popularita a sláva. Že niektorí slovenskí filmoví dokumentaristi boli napríklad aj hosťami populárnej televíznej talk-show, či sú predmetom záujmu bulváru, to je v ponímaní tradičnej „dokumentaristickej misie“ asi trochu prekvapivé, ale napokon, prečo nie? Zmenil sa nielen samotný dokumentárny film, mení sa kultúrny a spoločenský kontext, a zrejme aj status filmárov – dokumentaristov. Menej prijateľné je však to, že čoraz častejšie a čoraz výraznejšie sa prostredníctvom dokumentárneho filmu presadzujú aj niektoré podnikateľské a marketingové stratégie producentov či iných subjektov (*Finále, Tatry, nový príbeh*). Aj produkcia roku 2016 ukazuje, že väčšinou to nemá dobrý vplyv ani na dielo ani na jeho dramaturgiu a ani na jeho prínos.

Popri tom všetkom sa však predsa len občas zrodia aj zaujímavé, zmysluplné diela. Minulý rok boli v mojom osobnom rejtingu také filmy mi-

nimálne dva (*Para nad riekou* a *Okhwan na ceste za slobodou*). A viacero takých, ktorých pozretie, napriek výhradám, nebolo stratou času. Je to tak málo?

ZAMLČANÝ ANIMOVANÝ FILM A PROBLÉM KVALITY

Eva Šošková

Rok 2016 bol v porovnaní s predošlým rokom pre slovenský animovaný film kvantitatívne chudobnejší. Filmov s rokom výroby 2016 bolo dokopy uvedených päť, a to výlučne študentských – na festivaloch Fest Anča a Áčko to bola *Okupácia* Martiny Mikušovej, ďalej už len na Áčku *Chilli* (r. Martina Mikušová), *Kráska a rytier* (r. Matej Babic), *Škandinávia* (r. Katarína Kočanová) a *Spasenie* (r. Marek Jasaň). Televíznu premiéru mal seriál *Drobcí* (r. Vanda Raýmanová, Michal Struss). Do distribúcie sa dostali koprodukčné filmy bez slovenského tvorivého podielu – krátkometrážny *Superbia* (r. Luca Tóth) a celovečerné filmy *Lichožrúti* (r. Galina Miklínová) a *Smrteľné historky* (r. Jan Bubeníček). V roku 2015 bola produkcia animovaných filmov väčšia. Vzniklo 13 nových filmov – tri tituly boli uvedené na Fest Anči a ďalších desať na festivale študentských filmov Áčko. K tomu slovenský celovečerný film *LokalFilmis* (r. Jakub Króner, 2015), koprodukčné *Malý Pán* (r. Radek Beran, 2015) a *Malá z rybárne* (r. Jan Balej, 2015) a nová séria seriálu *Mimi a Líza* (r. Katarína Kerekesová, 2015). Do počtov roku 2016 sa však nedostali festivalovo, televízne a kinodistribučne neuvedené snímky: dva diely seriálu *Websterovci* (r. Katarína Kerekesová, 2016); magisterský absolventský film *Jahodové dni* (r. Eva Sekerešová); bakalárske absolventské filmy *Indigo* (r. Katarína Kočanová) a *Perfektná nora* (r. Lea Smitková) alebo zaujímavé študentské cvičenia *Birdie's Swan Song* (r. Agáta Bolaňosová) a *Tutti* (r. Marek Jasaň). Ostatné bakalárske filmy sú na pôde Ateliéru animovanej tvorby Filmovej a televíznej fakulty VŠMU negatívne hodnotené (*Leo a srnček* Viery Kulišovej, *Omrvinky* Kristíny Lebenskej) a ďalšie potenciálne zaujímavé cvičenia boli v čase klasifikácie nedokončené (*Piečť, piečť, piečť!* Agáty Blaňosovej).¹

Hoci je rok 2016 na animované filmy chudobnejší ako predošlý, zatiaľ sa zdá, že nejde o pokles v pravom slova zmysle. Menej titulov v časovom intervale jeden rok už bolo viackrát. Dôvodom je súbežná produkcia

¹ Zoznam bakalárskych a magisterských filmov, ako aj výber kladne hodnotených študentských cvičení z Ateliéru animovanej tvorby pre potreby tejto štúdie vypracovala vedúca ateliéru Eva Gubčová.

viacerých dlhodobých projektov, pričom dlhodobá výroba sa týka krátkych autorských filmov, televíznych seriálov aj celovečernej produkcie (v skutočnosti neexistujúcej²), nakoľko finančné a personálne kapacity sú zásadne obmedzené. V neposlednom rade s financiami súvisia aj distribučné problémy krátkej metráže. To všetko sú neustále diskutovateľné témy v odborných kruhoch. Témy, ktoré po vzniku Audiovizuálneho fondu výrazne ustúpili do pozadia diskusií a reflexie dokumentárneho a hraného filmu.

Nasledujúci text si kladie dva hlavné ciele. Prvým cieľom je hľadanie dôvodu absencie reflexie estetiky a hodnotovej orientácie animovaných filmov na Slovensku, čiže jej kvalitatívneho posúdenia v odborných, laických a umeleckých kruhoch. Druhým cieľom je reflexia animovaných filmov z roku 2016 s presahom k staršej produkcii, ktorá by mala podnietiť diskusiu o filmovej estetike.

Takto zosumarizovala a zakončila diskusiu Týždňa slovenského filmu 2016 moderátorka Jelena Paštéková: „slovenské animované filmy sú teda veľmi kvalitné, len ich kvôli produkčným problémom vzniká málo.“³ Odpoveďou publika zloženého z niekoľko málo divákov bolo súhlasné (?) ticho. Hoci sa natíska otázka, či je to naozaj pravda, podstatnejšie je, či takýto prístup slovenskému animovanému filmu prospieva. Tento výrok, možno myslený aj trochu ironicky, môže byť len výsledkom totálnej absencie estetických hodnotení v diskusií a stal sa skôr symptómom prostredia, v ktorom animované filmy vznikajú a žijú. Zdanlivý nezáujem publika diskutovať a teda premýšľať o filmoch spôsobuje, že filmy sa javia ako málo zaujímavé a zbytočné. A to predsa nie je fér a ani pravda. Prečo teda verejnosť mlčí?

Sú dve živné pôdy pre premýšľanie o filmoch – publikácie ako skupina viac či menej interagujúcich monológov a diskusie ako zoskupenie aktívnych a reaktívnych dialógov.

V médiách, kde sa slovenská filmová tvorba pravidelne recenzuje a hodnotí (časopisy Film.sk a Kinečko, filmové servery Kinema a Film-press, denníky Sme a Pravda) sa reflexia slovenských animovaných filmov nenachádza. Hlavným dôvodom je jej metráž. Na Slovensku animácia nie je priemyslom. Ide o „indie“ – nezávislé autorské filmy, ktoré už zo svojej nízkorozpočtovej podstaty majú väčšinou len krátku metráž. Druhým animovaným artiklom je len pomaly sa rozbiehajúca

² Po roku 1989 bol dokončený jediný slovenský celovečerný film *LokalFilmis* (r. Jakub Kroner, 2015), niekoľko ďalších filmov je už pár rokov rozpracovaných.

³ Hodnotenie animovaného filmu sa konalo 15. 4. 2016 v Kine Lumière.

seriálová tvorba. Média mapujúce slovenské filmové trendy recenzent-sky reflektujú len celovečerné kinofilmy. Absencia reflexie indie animovaných filmov je z rovnakého dôvodu celosvetový problém. Svedčí o tom aj medzinárodný dopyt po časopise *Homo Felix*, ktorý neúfcha ani dnes, kedy sa už nevydáva.⁴ Širší priestor na hlbšie analýzy ponúka u nás časopis *Kino-Ikon*, prípadne v Čechách *Iluminace* a *Cinepur*. Kým hranej a dokumentárnej tvorbe sa časopisy venujú v každom čísle, či už v špecifických tematických blokoch alebo v pravidelných rubrikách, nezávislý autorský animovaný film sa objaví len vtedy, keď sa stane animácia jednotiacou témou časopisu.⁵ Vedecké a odborné časopisy prezrádzajú aj iný ako distribučný problém animovaného filmu. Je ním nezájem filmových vedcov. V medzinárodnom kontexte vznikajú monografie z dielni filmových vedcov i tvorcov a od roku 1987 funguje *Society for Animation Studies* združujúca odborníkov na animovaný film (vydávajú *Animation Journal* a každoročne organizujú konferencie). Stále však ide o okrajový záujem v porovnaní so záujmom o reflexiu live action filmov. Tento pomer sa na Slovensku prejavuje takmer nulovým záujmom, keďže filmovo-vedecká obec je u nás proporčne menšia. Napraviť sa to pokúšal už spomínaný časopis *Homo Felix* a kým vychádzal, tak sa mu to darilo. Filmoví odborníci dostávali z redakcie témy a „objednávky“ na texty, z hotových článkov čerpali (a čerpajú) pedagógovia a študenti. Nadobudnutými vedomosťami sa zvyšoval dopyt po ďalších, zase sa písali články, ročníkové a absolventské práce. Po upadnutí časopisu upadol aj záujem o reflexiu animovaného filmu. Vo sfére verejných diskusií je situácia niekedy ešte horšia, pretože aj keď sa pre ňu vytvorí priestor, filmová reflexia neprebehne. V pred-revolučných rokoch sa na Kolibe filmy hodnotili dramaturgicky v procese vývoja pri denných prácach a schvalovačkách, po ich dokončení zase kriticky v súhrnných hodnotiacich aktívoch produkcie Slovenskej filmovej tvorby. Inštitucionálny priestor sa po revolúcii zmenil a tieto paralely možno hľadať na pôde Audiovizuálneho fondu, Slovenskej filmovej a televíznej akadémie a Vysokej školy múzických umení. Dramaturgické posúdenie v procese filmovej tvorby do rôznej miery zabezpeču-

⁴ Nepriamym dôkazom môže byť napríklad status Ivany Laučíkovej na Facebooku (13. 3. 2017), v ktorom zdieľala mail so znením: „Hello, *Homo Felix* magazine! I am a big fan of European animation. I managed to buy 2 issues of your magazine: November 2011, and April 2013. It's a beautiful magazine, and very interesting, when I translate it – slowly! But I can't find any more. Do you have any copies I could buy, direct from you? No problem if it's not in English! Thank you.“

⁵ Napr. *Iluminace* 2009, č. 4; *Kino-Ikon* 2005, č. 2; *Cinepur* 2003, č. 27.

je hodnotenie žiadostí o finančnú podporu projektov na AVF. To však nie je konzistentné, nakoľko hodnotiace komisie sa počas prípravného a výrobného procesu aj niekoľkokrát zmenia. Premietnutie námietok jednej komisie do tvorivého procesu ešte nezaručuje ďalšiu podporu projektu inou komisiou, a preto tvorcovia nemajú dostatočnú motiváciu tieto hodnotenia premietnuť do realizácie. V Ateliéri animovanej tvorby na Vysokej škole múzických umení vzniká každoročne niekoľko ročníkových cvičení a absolventských filmov, ktoré vedú pedagógovia, a na semestrálnych klauzúrnych skúškach ich aj kriticky hodnotia – pedagóg kritizuje, študent obhajuje a následne pedagóg film schvaľuje alebo neschvaľuje. Ďalšou možnosťou pre posúdenie projektu v procese tvorby sú domáce a zahraničné pitching fóra⁶ a aj tu platí argument nekonzistentnej „dramaturgie“ ako v prípade AVF. Obdoba hodnotiacich kolibských aktívov je už tretím rokom organizovaná Slovenskou filmovou a televíznou akadémiou v rámci podujatia Týždeň slovenského filmu. Po dva roky však hodnotenie animovaného filmu vyzeralo rovnako – Maroš Brojo prečítal referát o produkčných a distribučných problémoch, filmových cenách a udalostiach v animovanom filme. Eva Šošková zosumarizovala celoročnú tvorbu po stránke tematickej a štylistickej a pomenovala filmové trendy. Nasledovala diskusia o nedostatočných personálnych a finančných kapacitách, nedostatočnej distribúcii a nepraktickom školstve. Diskusia sa teda rok od roka nikam nepohla.

Čo je však horšie, slovenský diskurz o animovanom filme sa nevyvíja minimálne od roku 2008. Pri príležitosti 15. výročia samostatnej slovenskej kinematografie sa konala obdobná hodnotiacia diskusia s referátmi ako v rámci Týždňa slovenského filmu, tiež organizovaná Slovenskou filmovou a televíznou akadémiou.⁷ Jej prepis v časopise Kino-Ikon tematicky sleduje najprv rozpad Koliby a devastáciu výrobného aj distribučného prostredia na Slovensku (nevynímajúc televíznu tvorbu), založenie Katedry animovanej tvorby, výrobné a distribučné štatistiky posledných rokov, nedostatok špecializovaných producentov a uplatnenie absolventov animovanej tvorby. Odvtedy sa situácia v produkcii animovaných filmov výrazne zlepšila a rozšírili sa aj možnosti distribúcie. Autori-animátori už nemusia byť aj producentmi svojich filmov, nakoľko už existuje niekoľko filmových spoločností špecializujúcich sa na animovaný film (Bfilm, [me film...]). Od roku 2009 existuje tiež syste-

⁶ Časovo veľmi limitované pitching fóra však môžu skĺznuť k reflexii prezentácie, ako sa často stáva napríklad na fóre festivalu Fest Anča Nové talenty.

⁷ Diskusia sa uskutočnila 27. 3. 2008 na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave.

matická finančná podpora animovaného filmu cez AVF a podpora televíznej tvorby vďaka zmluve RTVS so štátom, od roku 2007 sa slovenská animácia každoročne prezentuje na medzinárodnom festivale animovaných filmov Fest Anča a počas zvyšného roka premieta v Centre pre komunitnú kultúru Foajé, VoD platformy poskytujú priestor na platebnú prezentáciu.⁸ Spomínaná diskusia k 15. výročiu získala iný smer až po intervencii moderátorky Zuzany Mistríkovej, ktorá zrejme aj na základe predošlých nevyslyšaných výzvach diskutujúcich⁹ priamo stočila diskusiu k hodnoteniu filmovej kvality. Celý stav diskusie výstižne pomenoval Martin Šmatlák: „Pani Minichová to už povedala – animovaný film na Slovensku plynulo prešiel na súkromnú platformu vďaka tvorcom! Nie vďaka producentom. Vďaka tvorcom, vďaka tomu, že tvorcovia sa stali producentmi. Celá táto diskusia, ktorá nie je o tvorbe, ale o podmienkach pre tvorbu, je diskusiou producentov. Alebo má producentský rozmer, je reflexiou prostredia, nie tvorby. Hovoríme tu zase len o podmienkach. Nehovoríme o hodnotách, o tvorivých postupoch, o animačných technikách, o kreatívnej stránke, my hovoríme o producentskej stránke animovanej tvorby.“¹⁰ Podobne aj na Týždni slovenského filmu 2015 moderátorka Jelena Paštékova vyzvala k hodnoteniu tvorby, avšak na rozdiel od pléna z roku 2008 sa odpovede nedočkala. Prečo je také náročné viesť na Slovensku verejnú diskusiu o estetike animovaných filmov aj v porovnaní s inými filmovými druhmi? Bez hlbšej analýzy sa ponúka niekoľko dôvodov. V prvom rade má aj v medzinárodnom kontexte animovaný film kvôli horšej distribúcii menšie publikum a teda aj menej záujemcov o diskusiu o animovanom filme. Okrem distribúcie tento fakt ovplyvňuje aj častokrát zložitejšie porozumenie animácii, ktorá v menšej alebo väčšej miere koketuje s experimentom.¹¹ V kontexte Týždňa slovenského filmu hovoríme

⁸ Napr. kinocola.sk, tv.sme.sk/relacia/filmy-na-sme/, tyzden.sk/filmy/

⁹ Najprv Rudolf Urc poznamenal, že „všetci to pociťujeme, sú rezervy v literárnej príprave“ (15 rokov slovenského animovaného filmu [ed. Ivana Zajacová]. In: Kino-Ikon 2008, č. 1, s. 62). Následne Miro Ulman podotkol: „Takže zo štatistického pohľadu vyzerá animovaná tvorba na Slovensku po roku 1993 veľmi optimisticky. Spomínané čísla však nehovoria vôbec nič o situácii, v ktorej sa nachádza. Myslím si, že aj to je jedným z dôvodov, prečo sme sa tu dnes stretli. Mali sme sa zamyslieť nad tým, aký ten náš animovaný film je. Či už z hľadiska tém, alebo spôsobu spracovania.“ (Tamže s. 67).

¹⁰ Tamže, s. 75 – 76.

¹¹ Krátka metráž je pre svoju nižšiu finančnú náročnosť v porovnaní s celovečernou animáciou ideálnym priestorom pre skúšanie nových animačných techník či naratívnych a štylistických postupov. Navyše nefotorealistická povaha animovaných filmov

o publiku zloženom z filmových divákov, tvorcov, kritikov a predstaviteľov audiovizuálnych inštitúcií. Keď sa však pozrieme konkrétne na toto publikum, predstavitelia inštitúcií sú buď prítomní len v úvode, alebo absentujú úplne, tvorcov príde len veľmi málo a ešte takých, ktorých sa produkcia konkrétneho roka osobne nedotýka a kritici sú len autori referátov, moderátori a dvaja-traja v hľadisku.

Prečo je diskusia pre neprítomných nezaujímavá? Nezaujímajú ich, pretože je stále o tom istom? Prečo prítomní nediskutujú? Nevideli filmy? Nezaujímajú ich? Nie sú naučení diskutovať? Vlastné hodnotenie pokladajú za osobné a neprenosné, za nezovšeobecniteľné a neobjektívne? Na tomto mieste je patričná aj sebakritika. Ako autorka referátov o estetike animovanej tvorby som sa vyhýbala konfrontácii. Ani môj text neprovokoval k diskusii. Bez hodnotiacich „útokov“ nebolo sebaobrony, bez akcie reakcia. Animovaná tvorba je na Slovensku vnímaná ako veľmi krehká – sme radi, že vďaka nadšencom bez finančných nárokov niečo vzniká, animované filmy robia „len“ pre samotnú lásku k tvorbe – bez slávy, bez peňazí, bez vplyvu. Preto je im ťažké niečo vyčítať. Človek im v prvom rade ďakuje, že sa animovanému filmu venujú a chce ich motivovať k ďalšej práci. Navyše z podstaty autorského animovaného filmu vyplýva veľmi osobný a intímny vzťah tvorca-dielo, a preto sa zasahovanie do tohto vzťahu môže zdať až vulgárnym. To sú veci, ktoré pôsobia podprahovo, nie sú racionálne. Na vedomejšej úrovni potom svoju úlohu zohráva strach o stratu spolupráce medzi kritikom/publicistom a tvorcami. Sme od seba závislí – tvorcovia nám dodávajú nedistribuované filmy, poskytujú interview, pomáhajú pri organizácii festivalu Fest Anča a pod. Zrejme z podobných dôvodov takto verejne nediskutujú ani tvorcovia. Diskusie prebiehajú skôr neformálne, „pri pive,“ bez svedkov.

Na diskusii k 15. výročiu zaznelo niekoľko téz týkajúcich sa kvalitatívnych hodnotení vtedajšej animovanej tvorby. Nasledujúci text sa pokúsi na tieto tézy nadviazať, prehodnotiť ich a doplniť vo vzťahu k filmom z roku 2016 a na pozadí produkcie posledných rokov.

Martin Kaňuch vyzval plénum, aby naznačilo posun od predrevolučnej československej tvorby ku vtedajšej súčasnosti.¹² V úvode, a pre jej

predkladá divákovi úplne nové svety, čiže hľadanie referenčných významov je náróčnejšie.

¹² Pýta sa napríklad, „či sa animovaný film emancipoval [od českého, pozn. EŠ] aj myšlienkovy, tematicky, žánrovo [...]. Neuviazol v slučke tradičných tém, príbehov, spôsobov rozprávania? [...] Či sa vieme pohnúť, napríklad na úrovni hlavných postáv

krátkost možno povedať aj v závere diskusie o kvalite filmov poskytla Ivana Zajacová¹³ krátku žánrovú stratifikáciu, ktorá vykazuje odklon od žánrov produkcie z obdobia socializmu. V prvom rade pribudli filmy žien-autoriek „ktoré sa minimálne v jednom zo svojich filmov dotýkajú otázky vzťahov, a to naozaj z veľmi silného ženského pohľadu.“¹⁴ V slovenskom animovanom filme dokonca dominujú. Do domácej animácie priniesli autorky ženské postavy, senzitívny štýl a spomínanú tému vzťahov. Napriek množstvu ženskej tvorby však absentuje línia feministických filmov, čo v širšom kontexte súvisí s absenciou spoločensky angažovanej tvorby. V roku 2016 toto obmedzenie slovenskej animácie bolo výraznejšie vidno na pozadí koprodukčného maďarsko-česko-slovenského filmu *Superbia* (2016) od Lucy Tóth, kde slovenská účasť bola zabezpečená len finančne a nie v tvorivých profesiách.¹⁵ Prevrátenie mužských a ženských stereotypov, ich hyperbolizácia a telesná symbolickosť vtipne poukázali na nočnú moru patriarchálnej spoločnosti – „rodovú kastráciu.“ Muži sú tu zobrazení ako tí malí, slabí, éterickí, jemní, citovo založení a tvoria opozitum k silným, bojovným a veľkým ženám. Ženské postavy sa v súčasnej animácii rôznych žánrov nevy-medzujú nejako zásadne voči stereotypom. Sú jemné a éterické ako v poetickom filme *Indigo*¹⁶ alebo meditatívnej *Mile Fog* (r. Marta Prokopová, 2015), ubolené a trpiace v kolobehu násilia vo filmoch Martiny Mikušovej *Chilli* a *Okupácia*, alebo je ich životná úspešnosť implicitne determinovaná schopnosťou nájsť si a udržať muža ako vo filmoch *Balónové dievča* (r. Martina Frajšťáková, 2015) či v typickej tvorbe Ivany Šebestovej (*Štyri*, 2007; *Sneh*, 2013).

Chilli Martiny Mikušovej by mohlo poskytnúť nový obraz vzťahu muža a ženy v domácej tvorbe. Téma straty slobody v monogamnom heterosexuálnom vzťahu sa objavuje naprieč porevolučnou tvorbou –

našich filmov od Jurkov a Jurošíkov niekde inde. Napríklad k postavám, k príbehu, k rozprávaní, k súčasnosti, ako ich zachytáva napríklad maďarský *Distrikt!* (2006).“ 15 rokov slovenského animovaného filmu, c.d., s. 78.

¹³ Vydáta Laučíková.

¹⁴ Tamže, s. 78.

¹⁵ Okrem krátkej interpretácie filmu *Superbia* (r. Galina Miklínová, 2016) sú v texte opomenuté koprodukčné filmy bez slovenského tvorivého vkladu – *Lichožrúti* a *Smrteľné historky* (r. Jan Bubeníček, 2016) – nakoľko štúdia sa zameriava výlučne na problematiku slovenskej animovanej tvorby (filmovej formy), nie jej produkcie.

¹⁶ Stereotyp éterickej ženy sa dostáva do opozície geometrického muža, žena je spojitá zem a muž diskkrétne hviezdne nebo. V prenesenom zmysle je muž ten racionálny, logický, matematický typ a žena živelná, intuitívna, hravá.

O dvoch ľuďoch (r. Vanda Raýmanová, 1996), *Milenci bez šiat* (r. Katarína Kerekesová, 1997), *O ponožkách a láske* (r. Michaela Čopíková, 2008). V Raýmanovej filme je zobrazená strata romantickej optiky po založení spoločnej domácnosti postáv. V neslobode sa zrazu samé ocitnú pod vplyvom praktického života, pričom rozdelenie rodových rolí a teda aj povinností je stereotypné – muž chodí do práce a žena sa stará o domácnosť. V Kerekesovej filme je ženská postava uväznená majetníckym mužom zo svojich predstáv. Keď príde ten skutočný, váha, či do vzťahu ísť. V tomto jedinom prípade ide o otvorený koniec, v ostatných filmoch je zachované status quo. Michaela Čopíková tiež zobrazuje muža a ženu ako väzňov stereotypných rodových rolí, ktoré postavy prijímajú. Mikušovej ženská postava sa snaží udržať muža doma, stará sa o neho: pripravuje mu pokrm, pričom sa mu doslova rozdáva, keď si odreže svoj prsník – granátové jablko a položí mu ho na tanier. On ale túži po niečom inom – pikantnej čili paprike, ktorá v ňom prebúdza pudy dravca. Po jej požití sa klietka, v ktorej dovtedy žili v „bezpečí domova,“ zborí pod váhou divej šelmy. Sujet neopúšťa priestor zničenej klietky, len ju nahradí džungľa vynárajúca sa pred očami divákov, takže bojové pole je stále na tom istom mieste (postavy nikam neunikli), len mení svoju podobu. Dravec v divokej prírode naháňa, dosiahne a zožerie svoju korisť. Tá sa nakoniec vyslobodí, keď použije mužove zbrane – zje čili papričku, ktorá mu ležala v žalúdku. Kresťanská symbolika prvého hriechu (hoci je jablko granátové) a uzatváranie muža do klietky by mohli naznačovať podiel viny ženy na partnerskej situácii. Takže na rozdiel od Čopíkovej a Raýmanovej filmov, kde sú ženy a muži obeťami okolností alebo od Kerekesovej, kde je žena obeťou muža, u Mikušovej by boli muž a žena obeťami jeden druhého a ich utrpenie by bolo dôsledkom vzájomného boja, pričom arzenál zbraní by pozostával z prvkov stereotypizácie rodov. Iné štylistické prvky však zobrazujú opak. Napríklad kompozícia obrazu, kde veľká žena pod vplyvom čili papričky drží v náručí malého vysileného muža, odkazuje na mariánsky kult a gotické ikony. Hýbateľom deja je teda len mužská postava, ktorá siaha po čili papričke. Diagnózou ženského slovenského animovaného filmu sú práve trpiace ženy, či už pod neurčitým vplyvom spoločenských okolností, alebo pod vplyvom mužským.

Mikušová tému straty slobody v partnerstve však v domácom kontexte formálne ozvláštnila. Jej film je omnoho symbolickejší, menej doslovný ako jeho predchodcovia. Vo filme *Chilli* je zaujímavé prepojenie symbolu klietky a sujetového vývojového vzorca vo forme cyklu. Postavy sú

teda uväznené dvakrát – v rovine mizanscény v kletke a v rovine sujetu v cykle donekonečna sa opakujúcej akcie.

Druhý minuloročný film Martyiny Mikušovej *Okupácia* (cvičenie na tému „Ruky v procese komunikácie“) už neponúka žiadnu možnosť, že určujúcim hýbateľom udalostí je ženská postava. Muž a žena reprezentovaní ružovou a modrou farbou (napr. v tvare ruky) zosobňujú mužského tyrana a ženskú obeť, navyše poetický pátos textu aj jeho prednesu pripomínajú naivný zápis z denníka tínedžerky.

Groteskné a gagové filmy, typické najmä pre súčasnú mužskú tvorbu a aj pre tú socialistickú, v roku 2016 ustúpili do úzadia. V novej dobe však majú novú podobu. Kým prvá generácia študentov VŠMU¹⁷ ešte pokračovala v klasickej slapstick komédii, prípadne so surrealistickými vplyvmi, tá druhá pracovala skôr s recesiou, trashovou animáciou a estetickou škaredosťou. Z tejto tvorivej línie vyrástol aj prvý (a zatiaľ posledný) porevolučný celovečerný animovaný film *LokalFilmis*. Keď hovoríme o tom, že slovenskému animovanému filmu chýba explicitnejšia spoločenská angažovanosť, projekt Lokal TV je čiastočne výnimkou. Robí to však vulgárnym, prízemným a hodnotovo prázdny spôsobom. A preto skôr ako za spoločensky angažovaný možno projekt označiť ako reflexiu súčasných spoločenských reálií najmä bulvárneho typu.

Ako film vizuálne aj tematicky najviac reagujúci na súčasnosť možno označiť *Fongopolis* (r. Joanna Kozuch, 2014) – v obraze aj význame kritizuje rýchlosť a informačnú presýtenosť dneška. Svet je bludiskom informácií najrôznejšej kvality a človek v ňom ľahko zabľúdi.

V čase, kedy sa spoločensky zaangažovaným a ľud búriacim médiom stal aj hraný film (napr. *Únos*, r. Mariana Čengel Solčanská, 2017), vystupuje odťažitosť animovaného filmu od politickej a spoločenskej súčasnosti (alebo aj minulosti) do popredia ešte naliehavejšie. Výraznejšie na neduhy spoločnosti reagovali filmy pred rokom 1989, najmä Kubalova kritická tvorba, prípadne animované metafory ďalších tvorcov interpretované politicky (napr. *Blcha a Slon*, r. Ivan Popovič, 1983). Výnimkou súčasného politicky angažovaného filmu sú len *Pravidlá hry* – krátky film Ondreja Rudavského, ktorý vznikol ako súčasť poviedkového filmu *Slovensko 2.0* (2014).

Ku klasickej kreslenej groteske sa minulý rok prihlásil bakalársky film Mateja Babica *Kráska a rytier*. Je to jednoduchá anekdota s pointou, že

¹⁷ Viac o generačnom rozvrstvení porevolučných tvorcov Eva Šošková, Štylistika porevolučného slovenského animovaného filmu. In: Slovenské divadlo 2015, č. 3, s. 231 – 268.

nie všetci osloboditelia naozaj oslobodzujú a nie všetky zjavné monštrá sú uzurpátori. Film o neschopnosti rozpoznať dobro a zlo vtipne prevracia zaužívané rozprávkové stereotypy, kde rytieri sú tí dobrí a oživené monštrá a čarodejníci tí zlí. Snímku možno vnímať ako metaforu neprehľadnej súčasnosti plnej dohadov a informačného zmätku, kde sú informácie podávané často z názorovo vyhraneného tábora, ktorý hľadá len také argumenty, aké sa mu hodia. Menej ako o aktuálnu ide o nadčasovú tému o nedokonalosti ľudského úsudku.

Zatiaľ v slovenskej animácii prevažujú filmy s jednoduchými príbehmi. Z minuloročného uvedenia sú to napr. *Balónové dievča, Kráska a rytier, Braček Jelenček* (r. Zuzana Žiaková, 2015), *Hviezdny taxík* (r. Juraj Krumpolec, 2015) a *Kovbojsko* (r. Dávid Štumpf, 2015). S copyrightom 2016 je aj jednoduchý ale emocionálne silný príbeh filmu Evy Sekerešovej *Jahodové dni*. Tematicky sa dotýka vnútorného sveta postáv cez zobrazovanie okolností, v akých žijú, teda rovnako ako veľká časť porevolučnej animovanej produkcie. Vizuálna stránka filmu je tiež, ako pri predošlej slovenskej produkcii, zaujímavá najmä v rovine statickej mizanscény, pohyb je jednoduchý a mierne redukovaný. Sujet veľmi presne dávkuje poskytovanie informácií o príbehu, dramaticky vrcholí na konci filmu a diváka emocionálne angažuje. Jednoduchosť sujetu nezakrýva žiadne významy, všetky nastolené otázky o príbehu, okrem jednej, sú počas filmu zodpovedané. To na jednej strane zvyšuje údernosť myšlienky, no na druhej strane oberá diváka o väčšiu mentálnu participáciu na filme a pôsobí tézovito. Film v prvom rade prekvapí množstvom hovoreného slova, keďže animované festivalové filmy komunikujú takmer výlučne alebo väčšinovo vizuálne. Napriek tomu je použitie animácie a nie live action pre príbeh a myšlienku filmu kľúčové. Hlavnou postavou filmu je totiž jeleň Karol. Dramatický oblúk filmu označuje Karola za „zbytočného človeka“ – na začiatku pracuje ako nosič oblečenia reštauračných hostí (oblečenie má zavesené na parohoch) a na konci filmu, po jeho smrti, na rovnakom mieste stojí obyčajný vešiak. Symbolika jahody však trochu uniká a zostáva jedinou nezodpovedanou otázkou. Prečo je Karolovou vidinou práve jahoda, teda symbol lásky, srdca, afrodisiakum? Vo vzťahu k názvu filmu je zase jahoda slangovým označením menštruácie – jahodové dni. Bez hlbšieho symbolického významu zostáva jahoda len absurdnou Karolovou vidinou. Alebo spadol z jahody? Funkcia hovoreného slova je okrem ilustračnej aj dejotvorná – posúva dej dopredu tak, ako to robia live action filmy. Hovorené slovo však

tvorí aj kontrastné zvukové pozadie pre Karolove mlčanie, ktoré je len symptómom osamelosti a izolácie vo vlastnom probléme.

Jedným zo spôsobov, ako by bolo možné jednoduché rozprávanie filmu ozvláštniť a naplno využiť potenciál animácie, by bolo práve prezentovanie výjavov z vnútorného sveta Karola. Diváci by sa o Karolovi dozvedeli viacej, ak by dostalo priestor vizuálne stvárnenie jeho halucinácií, vidín a myšlienok. Takýto spôsob rozprávania sa nachádza len vo vtipnom prológu filmu – v recepte na zdravého jeleňa.

O psychickom utrpení je aj semestrálne cvičenie *Spasenie* Mareka Jaska uvedené na Áčku 2016, ktoré tiež končí samovraždou. Príbeh je extrémne jednoduchý aj v hustote informácií podávaných mizanscénou aj v počte udalostí príbehu. Na čiernom pozadí stojí stolička a účinkuje plastelínová bábka. Prvou udalosťou je utrpenie postavy zmietajúcej sa v kľúčoch psychickej bolesti a druhou obesenie postavy. Tézovitosť, jednoduchosť a redukcia sujetu filmu sú praktickým dôsledkom – ide o cvičenie remeselných zručností animátorov. Príbeh ani zásadnejšia dramaturgia nie sú potrebné, dokonca ani verejné uvádzanie filmu. Preto je otázne, prečo sa väčšina cvičení snaží animáciu príbehovo pointovať. Práve tento druh animovanej produkcie školy by mohol poskytnúť priestor pre asociatívnejšie rozprávanie a najmä nenaratívne formy. Krátkosť času jedného semestra na výrobu cvičenia v súčinnosti so snahou vymýšľať príbehy s pointou potom vedú k tomu, že ani remeselné ani autorské ambície cvičenia nie sú dostatočne naplnené (napr. *Ručne stručne*, r. Lukáš Figeľ, 2016).

Možno práve aj so snahou pointovať, resp. realizovať animáciu s naratívom na pôde školy, súvisí slabý podiel experimentálnej animácie v domácej produkcii. Ivana Zajacová v roku 2008 upozornila na fakt, že slovenský film sa vyhýba experimentu.¹⁸ Za deväť rokov sa situácia mierne zlepšila, avšak stále je experiment po technickej, a teda aj formálnej stránke skôr ojedinelým zjavom. Na Slovensku chýbajú najmä abstraktné filmy a figuratívne nenaratívne filmy. Figuratívne filmy s potlačenou naráciou sa objavujú sporadicky. Odklon od jednoduchých

¹⁸ „Ak by som mala porovnať to, čo pozorujeme na zahraničných festivaloch a to, čo produkuje my, myslím si, že pre našu tvorbu je príznačná veľká naratívnosť a vyhýbanie sa experimentu v zmysle, napríklad, nových druhov filmového rozprávania, chýbajú nepríbehové, nenaratívne filmové výpovede. [...] Na škole sa nový experiment v ojedinelých prípadoch objaví, ale profesionálna prax zatiaľ málo reflektuje napr. nové médiá, prelínanie hraného, animovaného, dokumentárneho filmu a pod. Na tomto poli experiment na Slovensku zaostáva.“ 15 rokov slovenského animovaného filmu, c.d., s. 79.

príbehov smerom k potlačenej narácii a zložitejšej tvorbe významov je prirodzenejší pre autorov mimo pôdy VŠMU. Pôvodne z prostredia Vysokej školy výtvarných umení sa experimentálnejšej animácii venujú Daniela Krajčová a Marián Vredík. Solitérom mimo tradičné slovenské inštitúcie je Slovák žijúci (aj) v Amerike Ondrej Rudavský a tiež autori filmu *Kuku* (r. Henrich Žucha, Klára Jakubová, sc. Mila Dromowich, 2014).¹⁹ Z produkcie roka 2016 je festivalovo a distribučne neuvedený figuratívny surrealistický film s potlačenou naráciou *In the box* tvorivého tria Marián Vredík, Jana Hirnerová a Andrej Danóczy, ktorý vznikol metódou improvizácie počas rezidenčného pobytu autorov v Divadle Pôtoň.²⁰ Vredík tu pokračuje vo svojej autorskej téme deštrukcie tela tentokrát v dôsledku pôsobenia divadelnej ilúzie. Využíva na to jednoduchú ploškovú animáciu a koláž.

Hoci experimentálna tvorivá línia animovaného filmu na VŠMU je zatiaľ v nedohľadne, je možné, že sa začína pomaly formovať. Svedčí o tom napríklad aj mierny odklon od narácie smerom k meditatívnemu filmu v tvorbe Marty Prokopovej, u Marty Mikušovej zase k symbolickejšiemu rozprávaní vo filme *Chilli*, rovnako ako aj u Kamily Kučíkovej vo filme *V rade* (2014)... Ako už bolo spomenuté vyššie, priestor pre vhodný tréning na vymanenie sa z „diktátu príbehu“ by mohli poskytnúť semestrálne cvičenia. Jedným takým, s potlačenou naráciou, je aj film uvedený minulý rok na Áčku *Škandinávia*, ktorý vznikol na vopred zadanú tému Pohyby zvierat. Kultivované cvičenie vytvorené suchým pastelom je nielen štúdiou zvieracích pohybov ale aj precvičením veľkostí záberov a perspektívy, teda prehlbovaním dvojrozmerného priestoru ilúziou trojrozmernosti. V roku 2016 vzniklo tiež nenaratívne cvičenie *Tutti* Mareka Jasaňa na tému Ruky v procese komunikácie. Toto cvičenie, ešte neodpremiérované v roku 2016, je vizuálnou hudbou, teda jeho hlavným komponentom nie je príbeh, ale línie, rytmus pohybu obrazu a objektov v obraze či morfing. Významy sú asociatívnejšie a divákmi voľnejšie konštruované. Z poetologického hľadiska film využíva prirovnania – pohyb rúk je prirovnaný napríklad k pohybu zvierat (ohýbajú sa ako delfíny nad hladinu mora, skáču ako žaba...) alebo k pohybu materiálov (ruka zdvihnutá inou rukou ako textilná vreckovka). Práve

¹⁹ Viac o experimente v slovenskej animácii Eva Šošková, Na poli animovaného filmu. In: Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská (eds. Katarína Mišíková – Mária Ferenčuhová). Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2015, s. 62 – 82.

²⁰ Film je dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=CXeYZwBgyI&t=1s>

takýto žáner animácie je v slovenskom animovanom filme ojedinelý. Dokonca aj videoklipy, ktoré by mohli viacej čerpať z rytmizácie obrazu, siahajú po rozprávaní príbehov. Často potom vzniká nekoordinované pnutie medzi rytmom príbehu a rytmom hudobným, čo však môže súvisieť aj s úspornou animáciou.

Z roku 2016 je videoklip Andreja Kolenčika *Na šírom poli* k o rok staršiemu hudobnému projektu Róberta Pospíša a Martina Sillaya, ktorí obliekli ľudové balady do nového aranžmá a mierne zmenili ich texty. Kolenčíkova animácia explicitne neilustruje hudbu. Rovnako ako hudobníci pristúpili k hudbe súčasne, tak aj autor animácie predstavil figúry v súčasnej, nie folklórnej podobe. Pridal však ironický rozmer. Kolenčíkovi vlastný karikatúrny a ironický humor je realizovaný najmä v schematickom plôškovom pohybe postáv a ich maske a kostýmoch, ktoré označujú nižšiu sociálnu skupinu. Príbeh zrady a pomsty z textu však zachováva aj animácia. Volné plynutie miernej hudby je vizualizované horizontálnym, občas aj vertikálnym pohybom línií dekoratívneho charakteru. Čo však filmový pohyb opomína, je charakteristický valčíkový rytmus balady a tiež niektoré ďalšie hudobné akcenty. Kým záber na zápalnú fľašu v ženskej ruke a jej let valčíkový rytmus integruje, ostatné vizuálne kompozície nie. Dokonca explicitný záber na ženské prsia je úplne mimo rytmus. Rytmicky problémové sú aj ďalšie scény, kde postavy bežia. Scéna posúvajúca dej videoklipu dopredu – druhý bod zvratu príbehu, ktorým je usmrtenie ženy – mierne predbieha text piesne. To by však nebol problém, ak by obraz lícoval s hudobnou dramaturgiou skladby. Podľa tej totiž hudba vrcholí po skončení slohy o tom, že vojak utekal z frontu za nevernou ženou. Pred slohou o usmrtení zostávajú dve hluché doby, kedy na chvíľu hudba ustane. Je to moment, kedy poslucháč začne očakávať vraždu ženy v ďalšej slohe. Niečo podobné sa deje vo vizuálnej rovine v celkovom zábere na muža a ženu, na čiernom pozadí zbavenom ornamentov, ktoré inak predstavujú plynutie hudby. Muž namieri na ženu a zastrelí ju. Avšak vizualizovaná pauza (pozastavenie vizuálneho rytmu) sa deje až po dramatickej hudobnej pauze, teda v čase opätovného plynutia hudby.

Tvorba pre deti bola v roku 2016 zastúpená nie len v televízii, ale aj na akademickej pôde. Bakalársky film Lei Smitkovej *Perfektná nora* je klasickou animovanou bájkou s prvkami grotesky. Jednoduchý príbeh a dabing však predčili nie veľmi originálne výtvarné návrhy a najmä neprirodzenú animáciu pomerne realistických zvierat a prostredia.

Ako sa už stáva zvykom, aj v roku 2016 dostali slovenské deti na Vianoce od AVF, RTVS a porevolučnej generácie animátorov nový Večerníček. Po dvoch sériách *Mimi a Lízy* Kataríny Kerekesovej to bol seriálový debut Vandy Raýmanovej a Michala Strussa *Drobci*, určený pre 3 – 6 ročných divákov. Seriál vychádza z vizuálneho aj dramatického konceptu krátko filmového *Kto je tam?* (r. Vanda Raýmanová, 2010). Príbehy sú determinované dvojicou chlapcov, kde jeden je nezbedný a druhý mudrlant, spolu sa hrajú, pričom hru symbolicky vizualizuje skladačkový charakter plôškovej animácie. Seriál sa ocitol v silnej konkurencii úspešného krátko filmového. Desiatminútový film je o čosi dynamickejší ako seriálové časti, arkádovka najprv stavajúceho a neskôr dynamicky sa rúcajúceho domu naplňa skladačkový potenciál techniky v plnom rozsahu. Dialógy sú vo filme trefnejšie a vtipnejšie, v seriáli pôsobia didaktickejšie a trochu šuštia papierom. Napriek tomu je seriál *Drobci* stále výborným darčekom nielen pre slovenské deti, ale aj pre tie zo zahraničia. Čerpá totiž z ich každodenného života, keďže hrdinovia Ben a Tom sa hrajú tie najzákladnejšie detské hry a pozývajú k nim aj filmových divákov.

Rovine samotného filmového obrazu alebo jeho pohybu v slovenských animovaných filmoch je najmenej čo vytýkať. Najsilnejšou stránkou filmov stále zostávajú výtvarnosti, teda prvá rovina znakového systému animovaného filmu – „predkamerová realita“ animovaného filmu. Filmy sú vizuálne zaujímavé, originálne a tvoria jedinečné svety aj napriek tomu, že v súčasnosti sú handmade filmy v menšine, nakoľko dominuje počítačová kreslená animácia. Čo sa týka technickej realizácie,²¹ je moderná a zvládnutá profesionálne, i keď pre časové a finančné hľadisko väčšinou redukovaná na najzákladnejšie pohybové fázy, čo spôsobuje menej plynulý pohyb. Zásadná technická zaostalosť je skôr sporadická a týka sa „lajdáckych“ študentských filmov, prípadne je výsledkom autorského zámeru v trashovej animácii.²²

Keďže je tento text aj o neschopnosti diskutovať, plénum na Týždni slovenského filmu 2017 som vyzvala k diskusii dvojicou priamych otázok:

- **Prečo po revolúcii v podstate neexistuje diskusia o kvalite animovaných filmov?**

²¹ K tejto téme sa v roku 2008 vyjadril Jaroslav Baran: „Samozrejme, problémom je ešte stále ovládanie digitálnej techniky. Neznalosť práce s ňou znevažuje úroveň animácie v novodobých technológiách.“ 15 rokov slovenského animovaného filmu, c.d., s. 66.

²² Napr. *Mafia 2* (r. Lukáš Sigmund, 2009), *Čmuchaľ a sviňa zasahujú* (r. Andrej Kolenčík, 2009).

• **Aké sú slabé miesta slovenského animovaného filmu z perspektívy hodnotenia kvality?**

Po prečítaní (vypočutí) referátov (Maroš Brojo, Eva Šošková) a prebehnutí diskusie možno znova reflektovať reflexiu. Plénum bolo tento rok ešte chudobnejšie ako po minulé roky, predstavitelia audiovizuálnych inštitúcií neboli prítomní, v hľadisku bolo len niekoľko kritikov a tvorcov. Diskutujúci hľadali odpovede na prvú otázku, pričom dôvody absentujúcej reflexie videli v nedostatočnej distribúcii a kvalite filmov, ktorú vzťahovali k nedostatku financií, personálu a k nepraktickému školstvu. Martin Šmatlák by ju asi znova, ak by na nej bol, pomenoval ako diskusiu producentov.

Ak hovoríme o filmovej kvalite, padlo jediné hodnotenie – dobré filmy, zlé filmy. Ale čo bolo na nich dobré a ešte lepšie, čo bolo na nich zlé – to nezaznelo. Negatívne sa na diskusii o animovanom filme v rámci Týždňa slovenského filmu 2016 o filmoch vyjadril napríklad Maroš Brojo: „Škola nevychováva dobrých autorov. Zo školy neprichádzajú ani dobrí autori ani animátori. Nechcem hovoriť konkrétnejšie, pretože ako programový riaditeľ festivalu, ktorý sa snaží pomáhať animovaným filmom, nechcem našich tvorcov demotivovať. Ale podľa mňa by si to mali vďaka dostatku sebareflexie uvedomiť aj sami. Alebo úspechy na festivaloch sú dostatočne dobrým indikátorom toho, aký reálne kvalitný je ich film a aký je o neho záujem mimo domácej pôdy, ktorá taká kritická nie je a nechce byť. A potom druhý problém pri nedostatku reflexie, alebo pri nedostatku kritickosti a hodnotení filmov vidím možno aj v tom, že tým, že tie filmy dlhodobo až také veľmi kvalitné nie sú, až na zopár výnimiek, o nich nie je akoby ani veľmi počuť. Tým pádom ani užšia komunita, ani širšia verejnosť nemá dôvod sledovať akékoľvek filmy, ktoré nejakým spôsobom nevytŕčajú, alebo nie sú výrazné, pretože sa o nich nepíše a nikto o nich nevie.“²³

Moderátorka Jelena Paštékova oponovala tým, že ani dokumentárne a hrané filmy neboli minulý rok úspešné, a predsa bola diskusia o nich živá. Odpoveď na absenciu reflexie sa snažila formulovať vo vzťahu k filmovej estetike slovenských filmov. „Nie je to otázka presahov alebo uzavretia v estetizácii animovaného filmu? Videla som pásmo minuloročných animovaných filmov, boli výtvarne veľmi krásne, mali aj prvý

²³ Zvukový záznam z Panelu o slovenskom animovanom filme v rámci Týždňa slovenského filmu, ktorý sa konal 7. 4. 2017 v Kine Lumière v Bratislave.

aj druhý plán... ale nie je to tým, že tie filmy sa tematicky, námetovo, žánrovo uzatvárajú sami v sebe? Že dostatočne nekomunikujú?²⁴

Problém diskusie však spočíva okrem iného aj v odbornom vzdelaní diskutujúcich. Práve svojou uzatvorenou formou, o ktorej hovorí Jelena Paštéková, jeho nefotorealistickej povahou, animovaný film vzdaluje diváka od toho, čo pozná z reálneho života. Pri debatách o filmovej kvalite musí divák čerpať zo skúseností s filmovým druhom, jeho technickým zvládnutím, ale aj vedieť ohodnotiť jeho vzťah s výtvarným umením či poéziou. A to vyžaduje široký interdisciplinárny záber.²⁵ Aj preto je, resp. bol časopis Homo Felix nenahraditeľným prostriedkom na (re)konštrukciu spoločenskej diskusie o animovanom filme.

Problém „diskutovateľnosti“ animovaného filmu má aj praktickejšie dôsledky ako akademickú debatu. Aká je budúcnosť hodnotenia animovaného filmu v rámci Týždňa slovenského filmu bez diskutujúcich? Je z hľadiska diskusie najväčším problémom to, že produkcia v horizonte jedného roka je tak nízka, že v tejto kategórii ani nebola udelená cena Slnko v sieti za rok 2016? Alebo je ním všeobecná neschopnosť diskutovať o domácom animovanom filme?

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

²⁴ Tamže.

²⁵ O interdisciplinárnej povahe animácie viac v štúdiu Paul Ward, Několic úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. In: Illuminace 2009, č. 4, s. 41 – 54.

DIGITÁLNE HRY A ŠTÚDIÁ NA SLOVENSKU A POKUSY O ANALÓGIE V SLOVENSKOM ANIMOVANOM FILME

Maroš Brojo

Hodnotiť situáciu v slovenskom animovanom filme v roku 2016 je ešte náročnejšie ako po minulé roky. Oproti tým predchádzajúcim totiž pociťujeme istý, snáď iba dočasný, útlm aktivít a nedostatok profesionálne vyprodukovaných filmov. Za najväčší úspech možno považovať najmä dokončenie seriálu *Drobci* Vandy Raýmanovej a Michala Strussa, ktorý vysielala vo vianočnom období RTVS. Spomedzi najvýraznejších študentských filmov možno spomenúť aspoň *Chilli* Martiny Mikušovej, ktorého estetika a motívy v mnohom pripomínajú tvorbu maďarskej školy Moholy-Nagy University of Art and Design. Na poli spoločných aktivít a hájenia záujmov slovenských animátorov už niekoľko rokov pôsobí takmer výhradne Asociácia producentov animovaného filmu, ktorej aktivity sa i tento rok sústredili hlavne na spoluorganizáciu medzinárodného podujatia Visegrad Animation Forum v českej Třeboni,¹ kde sa okrem iného dlhodobo usiluje o zosúladenie nastavenia rôznych podprogramov jednotlivých filmových dotačných schém a fondov krajín V4 za účelom efektívnejších možností medzinárodnej koprodukcie, ktorá by uľahčila financovanie podvyživeného regiónu.

Aby som zaplnil ešte zopár strán, mohol by som detailnejšie opisovať aktivity spojené s produkčným, festivalovým, distribučným, či dotačným prostredím, ktoré sa minulý rok dotkli i animovaných filmov, no faktom zostáva, že najmenej by som v konečnom dôsledku písal o filmoch samotných. Tých vzniklo v roku 2016 okrem študentských cvičení a zopár absolventských pokusov minimum (*Automatina* Agáty Bolaňosovej, *Jahodové dni* Evy Sekerešovej a *Chilli* Martiny Mikušovej). Bez kvalitatívneho hodnotenia by však tieto filmy nemalo zmysel spomínať. Ako programový riaditeľ festivalu animovaných filmov, cez ktorého predvýber ročne prejde vyše 1500 filmov, by som si vo vzniknutej situácii v roku 2016 dovolil hodnotiť celkovú obsahovú aj estetickú kvalitu a atraktivnosť našej domácej tvorby, či už v globálnom alebo aspoň stre-

¹ Podujatie sa konalo 2. 5. – 4. 5. 2016.

doeurópskom kontexte, ako neuspokojivú. Pričom hlavným dôvodom našej „minikrízy“ určite nie je v prvom rade podfinancovanosť tejto časti audiovizuálnej tvorby.

Aby som teda predišiel štandardnému menovaniu a vyratúvaniu, dovolím si tento rok pokus o možno nie úplne vhodné, no azda aspoň na zamyslenie podnetné prirovnanie slovenskej animácie k slovenskej videohernej tvorbe, ktorej aktivity, úspechy a vzostup v posledných rokoch neprestávajú napredovať. Dôvodom tohoto prirovnania je najmä fakt, že herná tvorba u nás je veľkosťou komunity a počtom profesionálnych tvorcov (aspoň v oblasti kreativity) porovnateľná s tou animátorskou, pričom podmienky, z ktorých pôvodne vychádzalo jej formovanie na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov minulého storočia, sú paradoxne omnoho nepriaznivejšie. Videoherná tvorba u nás je zároveň v istých smeroch priesečníkom aktivít a vybraných povolání, ktoré priamo zasahujú aj do tvorby animátorskej. Obe odvetvia k sebe majú po stránke remeselnej animácie, grafiky či výtvarných návrhov v súvislosti s tvorbou digitálneho obsahu veľmi blízko.

Animovaný film na Slovensku bol pred rokom 1989 už dávno inštitucionálne podchytený, s množstvom autorov, režisérov, výtvarníkov, námetov, seriálov a so štúdiami, ktoré poskytovali i dostatok materiálnych zdrojov. Herná tvorba sa v tomto období začínala formovať iba vďaka niekoľkým odhodlaným jednotlivcom. Ľudia vytvárali hry vo voľnom čase, bez nároku na honorár a bez perspektívy akejkoľvek oficiálnej distribúcie. Na druhej strane, animácia u nás ešte stále vznikala v relatívne dobre zabehaných koľajach a seriálovú tvorbu udržiavali pri živote najmä objednávky Slovenskej televízie. Najväčší útlm nastal v období po roku 1996, po ukončení činnosti Koliby a postupnom úbytku objednávok z televízie. Naši tvorcovia sa nedokázali adaptovať na nové podmienky trhovej ekonomiky a animovaná tvorba v podobe, v akej sme ju poznali dovtedy, prakticky prestala existovať.

Po roku 1996 sa tak situácia v animovanej tvorbe prakticky vyrovnala s tou, ktorá existovala od počiatkov v tej videohernej. Jediným oficiálnym distribútorom slovenských hier bola spoločnosť Ultrasoft, založená v roku 1989. Jej aktivity však skončili okolo roku 1994. Tvorcovia hier sa nemohli opierať o žiadnu inštitucionálnu podporu, neexistovali vysokoškolské výukové programy ani väčšie štúdiá, ktoré by svojou veľkosťou alebo predošlými úspechmi zabezpečili kontinuálny rozvoj hernej tvorby. Napriek jasným vplyvom, signálom a inšpiráciám zo zahraničia si však herní vývojári uvedomovali, že pracovať nad rámec svo-

jich možností sa nedá a treba tvoriť hry, ktoré sú (jednoducho povedané) v ich silách. Nevychádzali teda zo zabehnutých modelov klasického štúdiového systému, ale hry tvorili „na kolene,“ doma, v malých tímoch. Príkladom úspešnej spoločnosti je napr. firma Cauldron, ktorej prvá hra *Quadrax* z roku 1994 zožala na Slovensku relatívne veľký úspech a doposiaľ si drží status jednej z najznámejších hier domáceho pôvodu. Vznikla v tíme dvoch ľudí. V tvorbe Cauldron pokračoval v roku 1997 ďalším úspešným titulom *Spellcross*. Ten už si vyslúžil i zahraničnú distribúciu a status podobný tej predošlej. Hra vznikala v tíme približne piatich ľudí.

Ťažko v tomto smere hľadať analógiu ku škálovaniu veľkosti tímov a rozsahu diela v oblasti animácie. No zaužívané modely distribúcie krátkych filmov v kinách za našimi hranicami možno mohli poskytnúť príležitosť ako aspoň čiastočne zachovať animovanú tvorbu v menších tímoch neprerušenu v prípade, že by sa tvorcovia naďalej sústredili iba na domácu distribúciu. Trh bol však už v tomto období výrazne globalizovaný a dvere do sveta otvorené. Najadaptabilnejším animačným štúdiom v tej dobe sa ukázalo byť Animoline (resp. Interline) Jaroslava Barana, ktoré v tomto prípade aspoň čiastočne ilustruje, akým spôsobom bolo možné v nových podmienkach prežiť a pokračovať v tvorbe. V Interline ustupuje pôvodná tvorba tej objednávkovej, Baran vytvára pre Slovenskú televíziu seriály ako *Kvapka* (1994), *Rozprávky starého domu* (1995) alebo *Rytier Malíček* (2000). Neskôr sa štúdio dokonca odhodlalo na koprodukčné celovečerné projekty ako *Marco Polo: Návrat Xanadu* (Ron Merk, 2001) alebo *Kráľ Matej* (Sandor Jesse, Lutz Stützner, 2007). Zákazková tvorba rovnako umožnila rozvoj a rast aj hernému štúdiu Cauldron. Jeho ďalším projektom už bola licencovaná hra *Battle Isle* z rovnomennej série. Schopnosť preukázať svojimi doterajšími výstupmi potenciál vytvoriť na objednávku kvalitatívne uspokojivú hru umožnila štúdiu spoluprácu so zahraničným distribútorom a investorm. Teda niečo, čo sa ani aktuálne nedarí žiadnemu domácemu animačnému štúdiu.

O systematické sústredenie na zákazkovú tvorbu, resp. neskôr outsourcingové služby, sa u nás nikto nepokúšal, neexistujú svetlé príklady, ktoré by v tomto smere išli vzorom našim tvorcom. Tým pádom doposiaľ prevláda presvedčenie, že realizácia vlastných námetov a zabezpečenie vlastných zdrojov v prostredí extrémne obmedzených zdrojov ľudských, je tá správna cesta. Tento príklad však poukazuje na iný problém našej animátorskej tvorby, ktorej sa dlhé roky najväčšie herné

štúdio Cauldron úspešne vyhýbalo. Autorský prístup k tvorbe animovaných filmov sa ukázal ako slepá ulička, na ktorú ešte aj teraz neprestávame narážať. V podmienkach trhovej ekonomiky, ktoré neumožňovali ani prísun dostatočných finančných zdrojov, ani negenerovali dostatok remeselne kvalifikovaných animátorov, sme pokračovali v tvorbe vlastných diel namiesto toho, aby sme sa napríklad snažili o získanie zabehnutého domáceho alebo zahraničného intelektuálneho vlastníctva, ktoré by potenciálne mohlo pokračovať vďaka existujúcemu povedomiu v doterajších úspechoch. Príkladom potenciálu takéhoto postupu je napríklad snaha o znovuoživenie *Hurvínka* v celovečernej podobe v Čechách. V dôsledku dominantného autorského prístupu sa zároveň príliš veľké množstvo tvorcov aj v súčasnosti snaží o vytvorenie seriálov alebo dokonca celovečerných filmov bez akejkoľvek výraznej predošlej skúsenosti na projektoch, v ktorých by zastávali pozície animátora, storyboard artistu, scenáristu alebo iných kľúčových pozícií. Extrémom sú potom dokonca tvorcovia bez akejkoľvek filmografie, dokonca ani tej na poli krátkometrážnej tvorby.

Okrem Jaroslava Barana vlastne vôbec nikto neuvažoval nad fyzickým založením a prevádzkou štúdia, ktoré by presahovalo tvorbu vlastného projektu. Stále teda do veľkej miery absentuje prístup „založme štúdio, aby sme robili filmy“ a prevláda „ideme robiť film, musíme založiť štúdio.“ Spomedzi mladších tvorcov tento prístup prelomilo iba štúdio Fool Moon Kataríny Kerekesovej a Inout Studio režiséra Jakuba Kroneara. Ani spoločnosti ako Feel Me Film Ivany Laučíkovej alebo Bfilm Petra Badača v skutočnosti nie sú štúdiami v zmysle možnosti poskytnutia vecných zdrojov alebo priestorov.

Finančný model Inout Studia naopak, až do doby jeho zániku v roku 2017, umožňoval istú tvorivú slobodu úplne nezávislú od verejných zdrojov. Štúdiu sa podarilo vytvoriť úspešný televízny seriál *Lokal TV*, migrovať ho rovnako úspešne online, popri ňom pracovať na zákazkovej reklamnej tvorbe pre komerčné spoločnosti, uzavrieť zmluvu na tvorbu seriálového projektu s RTVS (Komisár Mrodge) a nepretržite vyvíjať ďalšie projekty, ktoré sa tvorcovia nesnažili za každú cenu dotlačiť až do štádia realizácie, ale radšej od nich upustili v prípade nedostatočného ohlasu alebo finančných zdrojov. Nečudo, že práve pracovníci z Inout Studia sú jednými z tých, ktorých žiadosti na podporu nových seriálových alebo celovečerných projektov sa, odhladnuc od kvality, pravidelne objavujú medzi žiadosťami na podporu od Audiovizuálneho fondu.

Etablovanie veľkého štúdia so širším poľom pôsobnosti je jeden z ďalších príkladov toho, ako možno celkovo podporovať rozvoj širšej komunity v agresívnom trhovo orientovanom prostredí. Herná spoločnosť Pixel Federation, založená bývalými členmi zrušeného 10Tacle Studios Bratislava, v posledných rokoch dominuje na stránkach mnohých časopisov ako svetlý príklad úspešného biznis modelu v oblasti IT. Pixel Federation zamestnáva vyše 200 ľudí, prevádzkuje niekoľko úspešných hier, neprestajne vyvíja nové a popri tom všetkom rozbieha množstvo postranných, prevažne edukačných podporných aktivít.

Ak by sme sa mali vrátiť do rokov deväťdesiatych, k pádu Koliby, opätovnému formovaniu finančnej podpory tvorby animovaného filmu a formovaniu štúdií v novom prostredí, dovoľm si tvrdiť, že rovnako, ako sme nezvládli adaptovanie na novú trhovú ekonomiku, nezvládli sme ani extrémnu mieru decentralizácie, ktorú nový model umožnil. Popri príklade aktuálne najväčšieho slovenského herného štúdia Pixel Federation a ďalších ako Bohemia Interactive Bratislava alebo Games Farm z Košíc môžeme ako príklad úspešne zvládnutého zachovania centralizovanej animovanej tvorby uviesť estónske animačné štúdiá Nukufilm a Eesti Joonisfilm, vďaka ktorým Estónci prakticky doteraz nepotrebnú kvôli novým projektom zakladať nové spoločnosti. Obe štúdiá zastrešujú drvivú väčšinu domácej tvorby, pričom v rámci študentskej im sekunduje ateliér animácie na Eesti Kunstakadenia. Samozrejme, i takýto model má svoje nedostatky a nie vždy umožňuje maximálnu mieru tvorivej slobody, no estónska animácia sa napriek tomu dlhodobo ukazuje ako jedna z najkvalitnejších v Európe, pričom zabehnutý štúdiový systém umožňuje tým istým tvorcom produkovať filmy takmer každý rok. Kvantitatívne tak produkcia podstatne menšej krajiny výrazne prevyšuje produkciu na Slovensku.

Vráťme sa ale späť k porovnaniu Pixel Federation a súčasnej situácie v animovanom filme na Slovensku. Vplyvom výrazne dominantného hráča na poli hier má slovenská herná komunita okrem vlastnej asociácie aj ďalší silný hlas, ktorý ide nielen príkladom, ale vďaka dostatku zdrojov umožňuje aj praktické riešenie niekoľkých problémov, nie nepodobných tým, s ktorými zápasíme v animovanej tvorbe. Vďaka veľkosti štúdia generuje spoločnosti ďalšie talenty, ktoré sa po nadobudnutých skúsenostiach v nej môže vrhnúť do pokusov o vlastnú tvorbu. Spoločnosť pravidelne organizuje pre vlastných zamestnancov ale i pre verejnosť prednášky zahraničných expertov odovzdávajúcich domácim tvorcom cenné skúsenosti. Spoločnosť je zároveň otvore-

na každom dobrému nápadu a každý zamestnanec môže prísť s námetom na hru, ktorá sa môže zrealizovať. Podporný projekt Edufactory financovaný samotným štúdiom podporuje a aktívne sa podieľa na rozvoji niekoľkých dôležitých aktivít, ktoré zahŕňajú napríklad prevádzku online portálu Vlčatá.sk (osвета a pozitívny dopad hier na deti), organizovanie letných táborov tvorby hier pre deti Hemisféra, podporu externých tvorcov zameraných na eduhry ako napr. Pinfhry pre deti s mozgovou obrnou alebo projekt SkillDrill pozostávajúci zo série prednášok, workshopov a aktívnej práce na vývoji hier troch tímov zložených zo stredoškôľakov a vysokoškôľakov s proaktívnym záujmom o tvorbu hier. Ak by sa zdalo, že všetky tieto postranné aktivity vznikajú len preto, že Pixel Federation je schopný uvoľniť finančné zdroje na dobročinné účely, opak je pravdou. SkillDrill prakticky vychováva ďalšiu generáciu tvorcov v prostredí, v ktorom absentuje výraznejšia forma formálneho vzdelávania v oblasti herného vývoja na Slovensku a kvalitatívne jeho výukové metódy dosahujú úroveň vyššej odbornej školy alebo prvého stupňa školy vysokej.

Čo by teda mohlo veľké animačné štúdio vďaka čiastočnej centralizácii a komerčnejšiemu zameraniu analogicky k Pixel Federation ponúknuť tvorcom animovaných filmov na Slovensku?

- vďaka prísnejšej orientácii na generovanie zisku flexibilnejšie reagovanie na globálne trhové podmienky a dopyt
- vďaka väčším skúsenostiam na globálnom trhu väčší rozvoj talentov
- vďaka otvorenosti voči vlastným zamestnancom ale i externým spolupracovníkom priestor na tvorbu krátkych filmov v efektívnom štúdiom prostredí
- vďaka technologickému a ekonomickému líderstvu silnejší hlas na poli vyjednávania podmienok v rámci dotačných schém, spolupráce s televíziou alebo nastavenia podpory podnikania na Slovensku
- vďaka rôznorodým podporným aktivitám diverzifikáciu animovanej tvorby nielen na seriály a krátke filmy ale i alternatívne a aktuálne digitálne a experimentálnejšie formáty
- vďaka dostatku ľudských zdrojov paralelnú prácu na niekoľkých väčších projektoch, ktoré by nemuseli zápasit s najelementárnejšími existenčnými problémami
- vďaka systematickej podpore vzdelávania vo vlastnom odbore výchovu ďalšej generácie talentovaných remeselných animátorov

a potenciálnych budúcich zamestnancov v prostredí, kde jediná vysoká škola vyučujúca animáciu nedokáže dlhodobo flexibilne reagovať na reálne potreby trhu

- vďaka vlastnej veľkosti a ekonomickým výsledkom schopnosť aktívne sa podieľať na reálnom formovaní animácie ako relevantnej a výrazne zastúpenej formy kreatívneho priemyslu.

Sformovanie jedného výrazného veľkého štúdia samozrejme nemusí nevyhnutne byť tým najvhodnejším riešením. Aktuálne nastavenie však neindikuje žiadnu výraznejšiu zmenu ani v oblasti vzdelávania, podpory, a ani výraznejšieho systémového riešenia problémov seriálovej, krátkometrážnej alebo celovečernej animovanej tvorby na Slovensku. Berte, prosím, i prirovnanie k situácii v oblasti tvorby hier s rezervou, možno iba ako myšlienkový experiment alebo iba ako podnet k zamysleniu sa nad tým, kam by možno mohla slovenská animovaná tvorba smerovať, ak by sme na veci nahliadli z úplne iného uhla pohľadu, možno ako jednotnejšia silná komunita vedomá si nielen svojich nenaplnených potrieb ale aj reálnych výrazných nedostatkov.

KRITICI A TROFEJČÍCI O SLOVENSKEJ FILMOVEJ VEDE 2014 – 2016

Eva Filová

32 NS = 1,6 AH. O kúzle prvej vety by sa toho dalo napísať veľa, keďže „dobré začať je podstatné“.¹ Začať text šifrou sa môže zdať trúfalé a zavádzajúce. Najmä ak pôjde o bilanciu aktuálneho stavu nie matematiky či informatiky, ale slovenskej filmovej vedy. Bác! Prvotný impulz k pravidelnému bilancovaniu sa najprv ukázal ako vítaný, ale nadšenie čoskoro odkváclo a prekryli ho prvé pochybnosti. Kto bude ten, kto sa pustí do metakritiky vo vlastných radoch? Po niekoľkých osloveniach a výhovorkách nebolo úniku. Bude aj o rok dostatok materiálu k uvažovaniu nad súčasnými trendami vo filmovej kritike, teórii a historiografii, ak ročne vychádza v priemere päť až sedem publikácií a len dve-tri periodiká? (To „dve-tri“ neskôr upresním, nejde o šifru.) Veď ani o filmoch sa v čase post-kolibskej krízy, finančnej podvyživenosti a z nich plynúcej slabej úrody radšej kriticky nepísalo, aby sa z chudobnej domácnosti nevymietli aj tie posledné, dlho kvasené a kysnuté omrvinky. Vývin posledných rokov však dokazuje, že vďaka kvalitatívnemu a kvantitatívnemu vzostupu filmovej produkcie a pri silnejúcich akreditačno-grantových tlakoch poháňajúcich (v tomto odbore silne zastúpenú) mladšiu a strednú generáciu do akcelerujúceho akademicko-kariérneho rastu, sa netreba báť situácie, že by sa naštartované tempo pribrznilo. Ledaže by na konci tohto honu na trofeje číhal syndróm vyhorenia.

Filmoví vedci sa podieľajú na čoraz väčšom počte popularizačných a vzdelávacích aktivít, medzi ktoré patria aj pravidelné ročné bilančné hodnotenia stavu slovenskej audiovizie pre časopis Film.sk a pre podujatie Týždeň slovenského filmu. Práve jeho tretí ročník bol tak celkom logicky, a povedzme aj konečne, rozšírený, okrem hraného, dokumentárneho a animovaného filmu, aj o reflexiu filmovej vedy. Nejde pritom o žiadnu novinku, nad úrovňou filmovej kritiky sa zamýšľalo v tvorivom ovzduší šesťdesiatych rokov a pred takmer štyridsiatimi rokmi, 6. no-

¹ Martin Ciel, Kúzlo prvej vety. In: SME, 11. 6. 2017, dostupné online: <https://komentare.sme.sk/c/20554015/kuzlo-prvej-vety.html#axzz4jxzg01NZ>

vembra 1978, keď sa v Bratislave konal aktív o umeleckej kritike.² Ako ináč, bol iniciovaný uzneseniami XV. zjazdu KSČ a III. zjazdu Zväzu slovenských dramatických umelcov, volajúcimi po vyššej umeleckej kvalite dramatickej tvorby a z nej vyplývajúcej umeleckej kritiky. Kritiky však nie hocijakej. V úvodnej poznámke, v hlavnom referáte a v koreferátoch znejú slovné spojenia ako „zápas o vyššiu ideovú aj umeleckú úroveň socialistického umenia“, „široký front umeleckej kritiky“, „umelecká kritika ako bojovník za ideovú čistotu diela“, teoretici a kritici „sú s tvorbou zviazaní životodarnou miazgou, lebo umenie bez kritiky je ako rastlina bez vody a človek bez kyslíka“. Medzi dvadsiatimi prispievateľmi a diskutérmi figuruje vtedajší rektor VŠMU Rudolf Mrlan, prvý námestník riaditeľa Slovenskej televízie Jaroslav Hlinický, publicista a budúci dramaturg hraného filmu Slavomír Rosenberg, a tiež publicista, historik, teoretik a pedagóg Peter Mihálik. Názvom svojho príspevku „Čo je to filmová kritika?“ parafrázuje otázku „Čo je to film?“, ktorú si kedysi položil André Bazin.³ Mihálik však na rozdiel od svojich spolureferátnikov neponúka poučky ani definície kritiky, ani sa neoháňa ideovo podkutými frázami odľahčovanými kvetnatými metaforami, ale formuluje problémové okruhy dotýkajúce sa vtedajšieho stavu filmovej kritiky vo vzťahu k tvorbe: nedostatočnú aktivitu kritiky, ktorá nepomáha udržiavať všeobecný stav spokojnosti až sebauspokojovania tvorivých pracovníkov, absenciu dialógu a konfrontácie medzi tvorcami a kritikmi, recenzentskú nemohúcnosť prekročiť popisnosť smerom k interpretácii, argumentácii a hľadaniu širších súvislostí, či absentujúcu monografickú prácu.⁴

Našťastie, takéto problémy nás dnes netrápia, dnešné sebauspokojenie má podobu referátov sumarizujúcich a analyzujúcich pre/post/produkčné a esteticko-žánrové tendencie, ktoré nemajú ďaleko od každoročných správ o stave slovenskej audiovizie.⁵ Stali sa z nás referátnici a trofejčiaci vrhajúci sa na čerstvú korisť, lebo za horúca sa predsa dobre kuje, opomínajúc tak historický výskum, akoby všetky aspekty a záku-

² TREND – Štúdie prednášky referáty analýzy diskusie o umeleckej kritike. Zborník materiálov z konferencie o umeleckej kritike, ktorá sa konala 6. novembra 1978 v Bratislave. Bratislava: Zväz slovenských dramatických umelcov, 1978.

³ André Bazin, *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav, 1979;

⁴ Peter Mihálik, *Čo je to filmová kritika?* In: *TREND – Štúdie prednášky referáty analýzy diskusie o umeleckej kritike*, s. 29 – 30.

⁵ Správy od roku 2004 vydávala Kancelária MEDIA Desk Slovensko, od roku 2014 Kancelária Creative Europe Desk Slovensko. Kompletný archív: <http://www.cedslovakia.eu/clanky/sprava-o-stave-slovenskej-audiovizie-v-roku>

tia slovenskej kinematografie do roku 1989 boli vybadané a vyčerpané. Panelové diskusie a kriticko-bilančné texty by pritom mohli byť vhodným odrazovým mostíkom pre budúcich kritikov, študentov audiovizuálnych štúdií, ktorí by tak mohli konfrontovať vlastné interpretačno-analytické schopnosti a postrehy s tvorcami, pedagógmi a oveľa širším auditoriom, než na aké sú zvyknutí zo školských festivalových aktivít a študentských konfrontácií.⁶

Na rozdiel od hraného, dokumentárneho a animovaného filmu sa filmovej vede venuje oveľa menšia pozornosť, keďže v úzkom pracovnom kruhu sa trecie miesta vypovedajú efektívnejšie a pri každodennom vysokom nasadení niet kedy dišputovať o individuálnych či kolektívnych zdaroch a limitoch. V roku 2007 v rámci riešenia výskumného grantu Kapitoly o súčasnom filme a filmovej teórii⁷ sa na pôde Filmovej a televíznej fakulty VŠMU konala konferencia na tému Súčasný film, problémy filmového dejepisectva a teórie, bola však skôr o teoreticko-analytických a kognitivistických impulzoch vo filmovej teórii, o intertextovosti a medialite, o filmovej reflexii, a nie o metakritike.⁸ Pri príležitosti 20. výročia založenia FTF VŠMU v roku 2010 sa v škole konala konferencia Metamorfózy študentskej tvorby, ktorej jeden blok bol venovaný umeleckej kritike a jednotlivé príspevky sa týkali histórie Katedry umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií, filmologického časopisu Kino-Ikon a študentského časopisu Frame, školskému projektu Oral history a transformácii inštitucionálneho umenovedného vzdelávania.⁹ Až v roku 2015 Václav Macek v publikácii *Nový slovenský film* priniesol detailnú analýzu súčasného stavu filmovej kritiky za obdobie 2011 – 2015 z hľadiska rôznorodého mediálneho prostredia, viacgene-

⁶ Každoročné Študentské konfrontácie pozostávajú z projekcií študentských filmov, následných kritických reflexií a diskusií. Odštartovali v decembri 2013 v koordinácii Katedry audiovizuálnych štúdií, Ateliéru filmovej a televíznej réžie a Ateliéru dokumentárnej tvorby FTF VŠMU, a tiež vďaka iniciatíve riešiteľského kolektívu projektu podporeného Agentúrou na podporu vedy a výskumu č. APVV-0797-12 „Slovenská kinematografia po roku 1989“. Viac o tomto podujatí na: <http://kas.vsmu.sk/uvod/kategoria/podujatia/>

⁷ Projekt VEGA č. 1/3703/06, 2006 – 2008.

⁸ Príspevky tvoria sekciu Súčasný film a filmová teória. In: Kino-Ikon 2007, č. 2, s. 39 – 66.

⁹ Metamorfózy študentskej tvorby (ed. Katarína Mišíková), Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2011, s. 105 – 133.

račného písania, odlišných autorských koncepcií, historiografických a teoreticko-kritických prístupov.¹⁰

Keďže viaceré konkrétne príklady boli Macekom výstižne charakterizované, rozhodla som sa namiesto minuciózneho rozkrývania jednotlivostí zamerať sa skôr na pomenovanie symptomatických a problematických miest, ktoré sa však dajú názornejšie demonštrovať na širšom časovom úseku, minimálne troch rokov – aj vzhľadom na nepočtetnosť relevantných odborných publikácií.

ROZLOŽENIE „TRHU“

Ak vôbec môžeme v našom vednom odbore hovoriť o „trhu“, tak s ohľadom na vydavateľskú činnosť sú z dlhodobého hľadiska najväčšími a najaktívnejšími „hráčmi“ Slovenský filmový ústav (SFÚ) v spolupráci s Asociáciou filmových klubov (ASFK) a Vysoká škola múzických umení (VŠMU), ktorej Centrum umenia a vedy v posledných rokoch prešlo revitalizáciou a zefektívnením edičnej činnosti.¹¹ Menované inštitúcie úzko spolupracujú na úrovni nielen vydavateľskej, ale aj lektorskej a organizačnej v rámci rôznych podujatí. Jednotlivé výskumy prebiehajú ako na pôde SFÚ a FTF VŠMU, tak aj v Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV,¹² s finančnou podporou grantových programov (Audiovizuálny fond, Literárny fond, APVV, VEGA, Medzinárodný vyšehradský fond).

¹⁰ Václav Macek, (Ne)kriticky o kritike a poznámky k teórii. In: *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská* (eds. Katarína Mišíková – Mária Ferenčuhová), Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2015, s. 122 – 144.

¹¹ Centrum umenia a vedy zastrešuje všetky tri fakulty VŠMU – Hudobnú, Divadelnú a najmladšiu Filmovú a televíznu (1990), ktorej katedry sa kreovali postupne (najnovší je Ateliér vizuálnych efektov), čomu zodpovedá aj do nedávnej doby prevaha teatrologickej a muzikologickej literatúry. Filmová a televízna fakulta vydáva publikácie a učebné texty o dramaturgii, réžii, animácii, zvuku, strihu, kameramanskej tvorbe a pod. Nás bude zaujímať odborná filmologická literatúra.

¹² Priebežné štúdie k pripravovaným publikáciám vychádzajú v časopisoch *Slovenské divadlo* (vydáva Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV), *Kino-Ikon* (vydáva Asociácia slovenských filmových klubov, Vysoká škola múzických umení v Bratislave a Slovenský filmový ústav), prípadne v letnom dvojčísle mesačníka *Film.sk* (Slovenský filmový ústav).

	Slovenský filmový ústav*
2014	P. Michalovič – V. Zuska: <i>Rozprava o westerne</i> (VŠMU)** F. Gyárfáš – J. Maliček: <i>Naše filmové storočie</i> P. Branko: <i>Úklady jazyka</i> (Milanium) M. Kaňuch (ed.): <i>Film a kultúrna pamäť</i> (zborník, ASFK) M. Kaňuch, M. Michalovič (eds): <i>Vlak zvaný film. 120 rokov na filmovej trati</i> (katalóg, ASFK)
2015	E. Grečner: <i>Film ako voľný verš</i> (Akadémia umení v Banskej Bystrici) P. Branko: <i>Úskalia a slasti jazyka</i> (Milanium) I. Stadtrucker: <i>Dejiny slovenskej televízie</i> (Perfekt)
2016	D. Bird – M. Brooke: <i>Borov abecedár</i> (ASFK) M. Kaňuch (ed): <i>Vlak zvaný film</i> (zborník, ASFK) V. Macek – J. Paštéková: <i>Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969</i> (Občianske združenie FOTOFO / Stredoeurópsky dom fotografie) I. Kopcayová, P. Branko: <i>Ráno sa zobudím a nie som mŕtvy</i> (Marenčin PT)
	Vysoká škola múzických umení
2014	M. Ferenčuhová (ed.): <i>Dokumentárny film v krajinách V4</i> Z. Mojžišová: <i>Premýšľanie o filmových Rómoch</i>
2015	K. Mišíková – M. Ferenčuhová (eds.): <i>Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská</i>
2016	Z. Mojžišová: <i>O ľuďoch a snoch</i> (OZ FOTOFO / SEDF) J. Dudková – K. Mišíková (eds.): <i>Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media</i> (ÚDFV SAV)

* údaje sú prevzaté z výročných správ o stave slovenskej audiovizie za rok 2014, 2015 a 2016

** v zátvorkách je uvádzaný spoluvydavateľ

Dôležité je pritom rozširovanie možností aj o ďalší publikačný priestor. V knižnej edícii časopisu *Vlna – Filmodrom* (vydavateľstvo Drewo a srd) doteraz vyšli štyri tituly: *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* (M. Palúch, 2010), *Slovenský film v ére transkulturality* (J. Dudková, spoluvyd. VŠMU 2011), *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* (M. Palúch, 2015) a najnovší *Film a politika* (M. Ciel, 2017). Občianske združenie FO-

TOFO a Stredoeurópsky dom fotografie participujú na publikáciách *Díptych Štefana Uhra. Organ a Tri dcéry* (E. Vženteková, SFÚ 2013), *O ľudoch a snoch* (Z. Mojžišová, VŠMU 2016) a *Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969* (V. Macek, J. Paštéková, SFÚ 2016). Filmová literatúra tvorí časť publikačnej činnosti Vedy a výskumu na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre, ako napríklad *Popkultúra: návod na použitie* (J. Malíček, 2012), *Upír ako maska inakosti* (M. Malíčková, 2013). Vo vydavateľstve Marenčin PT popri staroprešpuráckej a červenej knižnici vychádzajú tiež knihy nestora slovenskej filmovej kritiky Pavla Branka *Proti prúdu* (2011) a kniha rozhovorov s novinárkou Iris Kopcsayovou *Ráno sa zobudím a nie som mŕtvy* (2016).

Slubne naštartovala knižná edícia filmového festivalu Cinematik, ktorá v rokoch 2011 – 2012 vydala dva zborníky pri príležitosti profilovej, resp. monotematickej prehliadky: *Filmy Jacquesa Audiarda a Poetika zločinu. Francúzsky film noir*. V poradí tretí zborník *Alain Resnais. Kinematografia mozgu* (2013) už bol vydaný v edícii SFÚ Camera Obscura a v spolupráci s producer, s. r. o. Čas ukáže, či táto fúzia Cinematiku a edičného a výskumného oddelenia SFÚ nájde pokračovanie a či stret záujmov v prípade oboch subjektov nebude skôr na škodu veci. Ako pravidelného vydavateľa nemožno vynechať Občianske združenie 4 živly a jeho bulletin k rovnomennému filmovému semináru (v lete 2017 bude jeho 19. ročník) – s nárastom autorských textov postupne nabobtnával aj bulletin, ktorý sa v roku 2011 zmenil na zborník a v roku 2014 zošitovú (spinkovú) väzbu vystriedala lepená väzba.

SFÚ: OD MONOGRAFIÍ K OSOBNÝM DEJINÁM

Kým v deväťdesiatych rokoch a začiatkom milénia prevažovali odborné (profilové, spomienkové) a monografické práce zamerané na životné peripetie a tvorivý prínos kľúčových osobností slovenskej hranej tvorby do roku 1989 (Elo Havetta, Dušan Hanák, Štefan Uher, Martin Hollý, Stanislav Szomolányi, Juraj Jakubisko, Albert Marenčin, Paľo Bielik, Ján Kadár),¹³ predstaviteľa strednej post-kolibskej generácie Martina Šulíka

¹³ Do zoznamu nerátam monografické práce venované hercom (Ivan Mistrík, Ladislav Chudík, Jozef Kroner..., vydávané najmä Divadelným ústavom a niekdajším Kabinetom divadla a filmu SAV, ale aj SFÚ – Ivan Palúch), alebo monografie divadelných režisérov vydávané Divadelným ústavom.

a portréty režisérov európskeho autorského filmu (Emir Kusturica, Pedro Almodóvar, Wim Wenders), po roku 2011 vznikli len dve monografie (Jiří Menzel, Alain Resnais), pričom čoraz menej môžeme hovoriť o „klasickej“ monografickej spisbe. Do popredia sa dostávajú koncepcie so zaujatím pre jeden fenomén, jednu oblasť, ktorá funguje ako filter pre pochopenie širších, historicko-politických a kultúrnych súvislostí: kresťanská spiritualita (*Diptych Štefana Uhra*), rodové aspekty (*Eros, sexus, gender v slovenskom filme*, E. Filová 2013), národná identita a multikulturalita (*Slovenský film v ére transkulturality*), stereotypný obraz Rómov a jeho prekonávanie (*Premýšľanie o filmových Rómoch*), žánrový film (*Rozprava o westerne*), autorská reflexia doby (*Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*). Tradičnú historiografiu s jej chronológiou a linearitou vystriedala diskontinuitná, interdisciplinárna nová filmová história a metodologický pluralizmus.

Z údajov uvedených v tabuľke vyplýva znížený počet publikácií SFÚ v rokoch 2015 a 2016 (pričom v prípade Pavla Branka¹⁴ a Ivana Stadtruckera je podiel SFÚ minoritný – ak môžeme použiť túto koprodučnú terminológiu, a jedna publikácia je zborníkového charakteru), za ktorým sa však ukrýva niekoľkoročná práca na rozšírených, revidovaných a redizajnovaných *Dejinách slovenskej kinematografie*. Prvý zväzok *Dejín*, zahrňujúci roky 1896 až 1969,¹⁵ prezrádza o rok posunuté časové úseky jednotlivých kapitol, ktoré inak korešpondujú s prvým vydaním z roku 1997. Pribudli nové podkapitoly (Monopol, Zákruty kultúrnej politiky a čo s ňou súviselo, Revitalizácia myšlienky vzájomnosti slovanstva, Televízia na Slovensku, Film medzi médiami, Erotika atď.), erotizoval sa slovník (Filmové vlnenie), texty sa rozšírili a prehĺbili, pribudol bohatý fotografický materiál s informačne nasýtenými popisami – okrem fotografií z filmov ide aj o dobové dokumenty, filmové plagáty a civilné fotografie filmových pracovníkov (napríklad dramaturgov Moniky Gajdošovej a Jána Mináča), čím *Dejiny* okrem zachovaného „poriadku v hodnotách“¹⁶ a popri „veľkých hráčoch“ sprítomnili aj

¹⁴ Jazykovo-kritické reflexie Pavla Branka *Úklady jazyka a Úskalia a slasti jazyka* v tejto štúdii zámerne obchádzam z dôvodu ich mimofilmoveďného zamerania a v knihe rozhovorov *Ráno sa zobudím a nie som mŕtvy* sú síce dve kapitoly o filme, ale ciele sú skôr na bežného spotrebiteľa.

¹⁵ Krst *Dejín slovenskej kinematografie 1896 – 1969* sa uskutočnil počas Febiofestu 2017.

¹⁶ Eva Filová, *Dejiny sú o poriadku v hodnotách*. Rozhovor s Jelenou Paštékovou a Václavom Macekom. In: *Kinečko* 2014, č. 23, s. 8.

mikro- a orálnu históriu,¹⁷ a čo je dôležité, zjednodušil sa prístup k poznámkovému aparátu.

Tri „majoritné“ publikácie SFÚ za rok 2016 (*Dejiny, Vlak zvaný film, Borov abecedár*) tak pôsobia značne nevyrovnane (vedľa rozsiahlych *Dejín* pôsobí vreckový *Borov abecedár* ako chuťovka), na druhej strane však dokladajú edičnú šírku a rozmanitosť. V prípade *Borovho abecedára* ide o prvý titul novej knižnej edície časopisu Kino-Ikon s názvom Cinestézia. Ako sa dočítame v úvode knižky, edícia chce „ponúkať texty domácich i zahraničných autorov presahujúce možnosti časopiseckého publikovania [...], ktoré otvárajú (alebo v minulosti otvárali) nové horizonty uvažovania o kinematografii – či už o konkrétnych tvorcoch a ich dielach, alebo o jednotlivých aspektoch siedmeho umenia“.¹⁸ *Borov abecedár* vyšiel ako sprievodná publikácia k retrospektíve filmov poľsko-francúzskeho režiséra Waleriana Borowczyka, ktorá prebehla v kine Lumière a tvorí ho 26 hesiel od A po Z (od Animácie po Zoofíliu), 26 konceptov či charakteristík Borowczykovej tvorby.

Cinestézia je personálne prepojená s novovzniknutým Oddelením vedy a výskumu SFÚ (2016), ktorého „cieľom je vytvárať podmienky na rozvoj vedecko-výskumnej činnosti a spolupracovať na vzdelávacích a pedagogických aktivitách, prípadne ich iniciovať“.¹⁹ Vedecko-výskumná činnosť by mala pozostávať z výskumu venovanému dejinám slovenskej kinematografie, vedeckého spracovania obnovy a digitalizácie slovenského audiovizuálneho dedičstva, výskumu v oblasti filmovej teórie a z riešení vedecko-výskumných grantových projektov; pod popularizačno-vzdelávacie a pedagogické aktivity by spadali filmotékové podujatia kina Lumière (Filmový kabinet a d'), filmové prehliadky (Nemecká jeseň 2017), odborné diskusie, spolupráca na edičných aktivitách SFÚ vrátane časopisu Kino-Ikon, a tiež októbrová prednáška renomovaného nemeckého filmového historika Thomasa Elsaesse-
ra.²⁰ Takto zoširoka poňatá náplň jediného oddelenia dáva vyhladky

¹⁷ Ide o projekt Online lexikón slovenských filmových tvorcov, <http://ftf.vsmu.sk/projekty2/oral-history/>, <http://kas.vsmu.sk/projekty/oral-history/>

¹⁸ Daniel Bird – Michael Brooke, *Borov abecedár*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2016, s. 7. O Cinestézii viac aj na: <http://www.sfu.sk/kino-ikon/kino-ikon-cinestezia>

V roku 2017 vyšla jej druhá publikácia *Vyšš z temnoty* od francúzskeho filozofa a historika umenia Georgea Didi-Hubermana, venovaná filmu *Saulov syn* (László Nemes, 2015).

¹⁹ Daniel Bernát, Nová etapa vedy a výskumu v SFÚ. In: *Film.sk* 2017, č. 6, s. 16.

²⁰ Tamže.

pre nábor mladých, agilných pracovníkov. Alebo to všetko zvládne jeden pracovník? Je zmysluplné miešať popularizačné a vedecko-výskumné aktivity? Pre porovnanie: český Národní filmový archiv (NFA) má samostatné oddelenia pre Filmovú výchovu, pre Výskum a tiež, napríklad, pre Orálnu históriu, ktorá v náplni SFÚ zatiaľ absentuje.

Tretou publikáciou SFÚ za rok 2016 je zborník textov *Vlak zvaný film* zo 16. ročníka česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 15. až 18. októbra 2015 v Krpáčove. Téma konferencie a zborníka korelovala s rovnomennou celoročnou tematickou filmovou prehliadkou v kine Lumière k 120. výročiu zrodu kinematografie – rámcovanou prvým premietaním v Paríži (v decembri 1895) a prvým na Slovensku (v decembri 1896). K projektu vyšiel aj katalóg filmov *Vlak zvaný film. 120 rokov na filmovej trati* (2014) s bohatou fotografickou prílohou a textami k 62 dlhometrážnym filmom a k trom pásmam krátkometrážnych filmov. Monotematicky koncipovaný katalóg tak prekonal schematickosť a zjednodušenosť *Spríevodcu klubovým filmom*, ktorého funkciu nahradili internetové filmové databázy a v „kurátorskom“ výbere naprieč dejinami svetovej a slovenskej kinematografie priniesol vcelku vyčerpávajúci prehľadový materiál. Na druhej strane, miesto pre historické a estetické paralely modernity, kinematografie a vlakovej dopravy, filozofické úvahy, interpretácie i prípadové štúdie obrazov vlakov vo filme²¹ poskytol spomínaný konferenčný zborník *Vlak zvaný film*.

Tieto dve úrovne popularizácie klasického, artového a slovenského filmu, určené pre laickú i odbornú verejnosť, sa z dlhodobého hľadiska ukazujú ako veľkorysá a veľmi dobre nastavená stratégia sledujúca tak zvyšovanie filmového povedomia, ako aj návštevnosti viacsálového kina Lumière, ktorého prevádzkovateľom je SFÚ. V rámci týchto popularizačno-vzdelávacích aktivít však dochádza ku kríženiu avizovanej činnosti Oddelenia vedy a výskumu, redakcie časopisu *Kino-Ikon* a knižnej edície *Cinestézia*: „Kino-Ikon aj nová knižná edícia chcú byť súčasťou filmových udalostí, filmového diania na Slovensku. Nejde len o dialóg na poli filmovej histórie a teórie na Slovensku (konferencie, diskusie, semináre), ale aj o spoluprácu s podujatiami – festivalmi a prehliadkami súčasného i archívneho filmu. Vzhľadom na jedinečnú pozíciu *Kino-Ikonu* [...] môže vzniknúť *multimediálna platforma*, ktorá ponúkne divákovi možnosť dozvedieť sa viac o filmoch, ktoré sledu-

²¹ *Vlak zvaný film*. Zborník príspevkov z 16. česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 15. – 18. októbra 2015 v Krpáčove (ed. Martin Kaňuch). Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2016, s. 9.

jú (a o dejinách a teórii filmu). V pozadí tohto princípu stojí myšlienka, že dejiny filmu je minimálne rovnako dôležité ukazovať, ako o nich aj písať, resp. ich kriticky komentovať.²² Výskum ako dôležitá súčasť inštitúcie, ktorej poslaním je okrem iného uchovávanie a sprístupňovanie národného kultúrneho dedičstva, by si žiadal nové prehodnotenie, aby sa nemusel realizovať iba zdĺhavo popri inom, pedagogickom či kurátorskom pracovnom úväzku.

Odklon od „veľkých dejín“ smerom k osobnému hľadisku až *privatissimi* je príznačné pre viaceré publikácie vydané v rokoch 2014 a 2015. Hneď v úvode knihy *Naše filmové storočie* autorská dvojica František Gyárfáš a Juraj Malíček niekoľkokrát deklaruje, že „každé dejiny filmu sú osobné“.²³ Lenže čo to znamená? Vytvoriť si vlastný hodnotový systém, vlastné dejiny? Autori sa rozhodli rezignovať na chronológiu a vybrali si 100 (50 + 50) najobľúbenejších filmov, ktoré si vymenili a navzájom skomentovali. Vyzývateľ v pozícii milovníka filmu a prijímateľ v pozícii hodenej rukavice. Tento pingpongový (či westernový?) duel má však jeden háčik: trvá príliš dlho a neprináša žiadnu potechu. Inak povedané, žiadnych nových „sto rokov samoty“, „tisíc dní s Annou“ ani „dlhý deň umierania“ sa nekoná. Nevyvážená kvalita, niekde prevláda popisnosť (napr. v prípade filmu *Siedma pečať*, r. Ingmar Bergman, 1957), niekde sa sypú bonmoty na spôsob čím viac, tým lepšie („Film *Vlčie diery* je čistý ako štátna vlajka“, „Paľo Bielik, najväčší génius slovenského filmu [...]“),²⁴ inde prevláda dojmológia („*Stávka na ilúzie* bola fascinujúca, fascinujúca spôsobom, ktorý z nej robí pekný, múdry, silný film. Ale nebude to môj film, nemôže to byť“)²⁵ a bezradnosť („Je to film s tajomstvom, ktoré nepotrebujeme odhaliť a pomenovať, aby samotný film mohol fungovať. Nie som si istý, ale tým je *Lola* možno jediný film svojho druhu – film o pointe, ale bez pointy“).²⁶ Lenže stačí mať rád film a pritom odmietajú „uvažovať nad ním a zbavovať ho tak výnimočnosti“?²⁷ Václav

²² <http://www.sfu.sk/kino-ikon/kino-ikon-cinestezia>

²³ František Gyárfáš – Juraj Malíček, *Naše filmové storočie*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014, s. 9 – 10.

²⁴ František Gyárfáš o filme *Vlčie diery* (r. Paľo Bielik, 1948). Tamže, s. 278.

²⁵ Juraj Malíček o filme *Stávka na ilúzie* (*Szerelmesfilm*, r. István Szabó, 1970). Tamže, s. 47.

²⁶ Juraj Malíček o filme *Lola beží o život* (*Lola rennt*, r. Tom Tykwer, 1998). Tamže, s. 60.

²⁷ Tamže, s. 59.

Macek knihu prirovnal k pásomnici,²⁸ k internetovému grafomanskému písaniu a k slovnému „obžerstvu“.²⁹

Neprehliadnuteľnou je pritom vonkajšková podobnosť s publikáciou *Rozprava o westerne*, s ktorou sa k sebe majú ako vajce k vajcu (dizajn, rozsah, iná autorská dvojica, Peter Michalovič a Vlastimil Zuska). Obe by sme mohli uviesť ako príklady cinefilného písania o filme, pričom v prvom prípade ide o „fandovské“ nadchnutie filmom („Milujeme film. Nevieme, kedy presne a ako sa nám také prihodilo, ale je to tak [...]“),³⁰ kým v druhom prípade ide o dobrodružné a koncentrované objavovanie jedného žánru („Je to téma, ktorá prepája naše detstvo s časom nášho aktuálneho života“).³¹ Toto klamanie telom by sa dalo prirovnať k originálnej značke a jej nepodarenej imitácii. Už samotné obálky sú nanajvýš veľavravné: kým *Rozprave o westerne* stačí symbol, synekdoch – opasok s koltom, *Naše filmové storočie* tak trochu insitne predkladá všetko pekne po lopate – aj kaviarensú debatu, aj kinosálu so sedadlami a filmovým plátnom, aj oboch autorov. Ktovie, či išlo o zámerný marketingový ťah alebo len o sladkú nevedomosť v dizajnovom prepojení dvoch kvalitatívne odlišných obsahov.

Aj ďalšie tri publikácie prepája osobný pohľad najmä vo vzťahu k slovenskému audiovizuálnemu – filmovému, spravodajskému, televíznemu – prostrediu. Kniha Eduarda Grečnera *Film ako voľný verš* vychádza z presvedčenia, že „*alchymia obraznosti*, o ktorej hovorí Nezval, je spoločná filmu a poézii. Náhodné spojenia slov alebo spojenia obrazov strihom často vytvárajú tú magickú auru metafor, akú nemá okrem poézie a filmu nijaké iné umenie“.³² Publikácia je súborom úvah venovaných vybraným osobnostiam a dielam autorského, slovenského i svetového filmu (Stanislav Barabáš, Karol Plicka, Paľo Bielik, Sergej Ejzenštejn, Jean-Luc Godard, Sergej Paradžanov, Emir Kusturica a d.). Grečnerovo rozprávanie je pútavé a vrstevnaté, všeobecne známe fakty prepleta s osobnými skúsenosťami, vytvára paralely medzi domácou tvorbou a ikonickými dielami svetovej kinematografie³³ a úvahy o umení a po-

²⁸ Václav Macek, Pásomnica. In: Kinečko 2016, č. 29, s. 15.

²⁹ Václav Macek, (Ne)kriticky o kritike a poznámky k teórii, s. 134 – 135.

³⁰ František Gyárfáš – Juraj Malíček, Naše filmové storočie, s. 9.

³¹ Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, Rozprava o westerne. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 9.

³² Eduard Grečner, Film ako voľný verš. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2015, s. 7.

³³ Napr. Havettove *Lalie polné* (1972), Buňuelova *Zem bez chleba* (*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933) a *Viridiana* (1961), Jakubiskovi *Zbehovia a pútnici* (1968), Paradžanovove *Tiene zabudnutých predkov* (*Teni zabytych predkov*, 1964).

etike umocňuje dobovým politickým kontextom. Grečner je známy nielen ako režisér a básnik, ale aj ako bloger,³⁴ ktorý si (ako blogeri Gyárfáš a Malíček) stvoril vlastné dejiny kinematografie – avšak so zásadným rozdielom, že majú čo povedať a vykazujú jasný názor a postoje. Bonusovou prílohou publikácie je nerealizovaný scenár *Fragments* a prenikavý dôkaz doby, v ktorej ešte len dozrievali osobnosti „zlatých šesťdesiatych“, „inkvizitný“³⁵ príspevok stalinistu Pavla Dubovského na aktíve tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov v máji 1959.

Kniha kameramana a režiséra Spravodajského filmu Rudolfa Ferka *Čo kamery nevideli...* je „rozmarným rozprávaním o tom, ako sa na Slovensku nakrúcal film“. Šteklivý podtitul a ešte šteklivejšia obálka a frontispice s erotickou scénou z Jakubiskovej *Tisícročnej včely* (1983) síce pripomínajú, že film je svojou povahou erotické umenie,³⁶ avšak v prípade tohto spomienkového rozprávania (v 60! kapitolách) sú dosť nepatričné. Ide už o druhú Ferkovu knihu³⁷ z prostredia spravodajského filmu, v ktorom pôsobil vyše 40 rokov a jeho meno figuruje v takmer tisícke filmových záznamov.³⁸ Ferkovou danosťou sú výrečnosť a bezprostrednosť, síce vďačné pre orálnu históriu,³⁹ ale jeho rozprávanie pozostávajúce z veselých historiek z nakrúcania pobaví v tomto prípade nanajvýš ak nenáročného čitateľa. Odborníkovi zaujímajúcemu sa o danú oblasť kinematografie však ponúkne len dlhý zástup spolupracovníkov, zopár technických zaujímavostí a nepatrný kontext doby. Fabulačné schopnosti prevyšujú faktografické (takže čitateľ musí zvažovať, kde sú tie pomyselné hranice reality a „rozmarného rozprávania“), absentuje jazyková redakcia, hoci chýb je podstatne menej než vo Ferkovej prvotine.⁴⁰

Naopak, priveľké ambície si stanovila rozmerná publikácia *Dejiny slovenskej televízie. Náčrt vývojových tendencií kultúrotvornej inštitúcie (1956 – 1989)* scenáristu, dramaturga, teoretika a dlhoročného televízneho

³⁴ <https://grecner.blog.sme.sk/>

³⁵ Eduard Grečner, *Film ako voľný verš*, s. 164, 166 – 186.

³⁶ Eva Filová, *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013, s. 9.

³⁷ Rudolf Ferko, *Takmer desať, ba aj viac miliónov...* Bratislava: Grafias Multimedia, 2004, s. 257.

³⁸ Pozri heslo v Databáze SFÚ SK CINEMA, www.skcinema.sk

³⁹ Online lexikón slovenských filmových tvorcov, <http://kas.vsmu.sk/projekty/oral-history/rudolf-ferko/>

⁴⁰ Porovnaj s recenziou na Ferkovu knihu od Štefana Vraštiaka, *Biele miesta slovenského filmu*. In: *Film.sk* 2004, č. 6, online: http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=2107

pracovníka Ivana Stadtruckera. Autor k zmapovaniu tejto, v dobe reálneho socializmu politicky prísne stráženej inštitúcie, pristupuje systematicky (periodizáciou na päť dekád, pričom publikácia zahŕňa prvé tri; prehľadnou organizáciou vysielania), ba až technokraticky (strohým jazykom a dôrazom na technický a technologický vývoj). Práve stručnosť a skratkovitosť dávajú pocitíť snahu obsiahnuť všetko. Prehľadovosť je tak prínosom publikácie, a zároveň aj jej úskalím, pretože znemožňuje hlbšie preniknúť do jednotlivých organizačných zložiek a vysielacích stratégií. „Slovenská televízia bola z pohľadu svojich dejín obdivuhodným, nesmierne komplikovaným a sofistikovaným fenoménom, pri najmenšom v prvom období jej regulárnej (ne-skúšobnej) existencie to bol európsky unikát. Je vylúčené, a doslova nemožné, aby ho dnes, po šesťdesiatich rokoch, ktosi, jednotlivec či kolektív, v zložitosti v tom čase aktuálnych súvislosti, postihol, popísal a zhodnotil.“⁴¹ Výsledkom je disproporcia, ktorá viac fandí literárno-dramatickým a menej športovým, armádnym, publicistickým či vzdelávacím „komunikátom“, takže napríklad relácia Ela Havettu *Ráďte vstúpiť* (1974 – 1977) je iba veľmi stručne, hoci vysoko ocenená ako „kultový magazín pre mladých“, ktorý „zostal až do dnešných dní vzorom inteligentného kultúrneho publicistického programu“.⁴² Zmienku o režisérovi Samuelovi Ivaškovi, ktorý v osemdesiatych rokoch vytvoril okolo 60 autorských filmov,⁴³ by ste hľadali márne, na druhej strane väčší priestor je venovaný dokumentaristovi Martinovi Slivkovi, strihačovi Patrikovi Paššovi a jeho memoárom. So selektívnou pamäťou sa história veru ťažko spisuje, každopádne pri doteraz (napriek digitalizácii) neexistujúcej verejne dostupnej televíznej databáze bude Stadtruckerov *opus magnum* užitočným zdrojom pre bádateľských nasledovníkov.

⁴¹ Ivan Stadtrucker, *Dejiny slovenskej televízie. Náčrt vývojových tendencií kultúrotvornej inštitúcie (1956 – 1989)*. Bratislava: Perfekt, 2015, s. 98.

⁴² Tamže, s. 131.

⁴³ Podrobná filmografia na: www.samoivaska.sk

VŠMU A FILMODROM: FENOMÉN GRANTOVÉHO VÝSKUMU

Kým vo vydavateľskej činnosti SFÚ (v spolupráci s ďalšími vydavateľmi) je zreteľný širší záber v predmete a časovom rámci skúmania – od historiografie cez preklady, eseje, jazykovedné okienka, až po „top“ výberovky,⁴⁴ v činnosti VŠMU a v edícii Filmodrom vydavateľstva Drevko a srd prevláda záujem o postsocialistický, najmä súčasný slovenský film. Logicky to vyplýva z generačnej spriaznenosti a previazanosti – aj vzhľadom k osobnej či pracovnej (pedagogickej, festivalovej atď.) spolupráci filmových vedcov s filmovými tvorcami. Akademické prostredie nielen generuje, hoci len poskromne, nových filmových kritikov a publicistov, ale ponúka aj relatívne priaznivé zázemie pre akademický a profesijný rast. Lenže dávno pominuli časy, kedy stačila poctivá príprava na semináre a prednášky a primeraná publikačná aktivita, dnes sa vyžaduje oveľa viac, kumulované funkcie zmenili pedagógov na marketérov a popularizátorov svojho odboru, instagramových nahadzovačov instantne družnej a prehumornej reality, fejsbukových statusárov, naháňačov lajkov a potenciálnych uchádzačov o štúdium, pretože kde nič nieto, tam ani smrť neberie.

Kolega Martin Ciel si len nedávno povzdychol: „Desať rokov sa bojím, že naše písanie bude ovládané tabuľkami. A už je to tu.“ Vedecká činnosť je meraná na počet autorských hárkov a kvalifikovaná podľa akreditačných kategórií A, B, C... Stali sme sa áčkovými, béčkovými, céčkovými vedeckými a odbornými pracovníkmi, občanmi prvej, druhej, tretej kategórie. Už nestačí zdĺhavý, minuciózny výskum, výsledky treba mať rýchlo a s čo najväčším dosahom, žiadne drobné „serepetičky“, ale rovno vedecká publikácia, zahraničný konferenčný príspevok a keby sa niekomu mánilo, tak „bodne“ aj rozhlasová relácia, televízna diskusia, festivalový lektorát a čo ešte komu napadne.⁴⁵

⁴⁴ Okrem spomínanej publikácie *Naše filmové storočie* ide o *Best of Slovak Film 1921 – 1991* od Petra Hamesa (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013).

⁴⁵ Popularizácia filmu a myslenia o filme by bola na samostatnú kapitolu. Spomeniem aspoň rozhlasový cyklus *Kino-Ucho* vyrobený pre Rádio Devín, ktorý autorsky pripravili Eva Filová, Katarína Mišíková a Monika Mikušová (online: <http://www.rtvs.sk/radio/archiv-plus>), *Filmový kabinet deťom*, ktorý v spolupráci s Asociáciou slovenských filmových klubov pripravila Katarína Mišíková, Vanda Raymanová, Mária Olhová a Joanna Kožuch (online: <http://kas.vsmu.sk/projekty/filmovy-kabinet-detom/>) a projekty pedagógov Katedry audiovizuálnych štúdií FTF VŠMU *Filmová výchova pre pedagógov a študentov stredných škôl* (online: <http://kas.vsmu.sk/projekty/fil->

Zvyšujúce sa akreditačné kritériá a indexy kvality z nás urobili grantových trofejčikov (zároveň rukojemníkov), ktorí sa nestíhajú venovať jednej problematike a už sa musia vrhať do ďalších výziev. Vcelku slušná edičná úroda posledných rokov vyplýva teda nielen z osobnej, autorskej potreby publikovať, ale najmä z grantovej činnosti, bez ktorej by školy a vedecké pracoviská treli biedu. Má to však háčik: beh na krátke trate. Granty s trvaním 2 až 4 roky si vyžadujú pravidelné, ročné vykazovanie štúdií do recenzovaných (v lepšom prípade karentovaných) časopisov a kolektívnych monografií, čo nepraje viacročnému koncentrovanému výskumu. Iste, aj jediná téma sa dá časovo a metodologicky rozfázovať, obmieňať a prinajhoršom recyklovať. Len či to nutkanie neustále produkovať, inovovať, naplňovať výkazy a tabuľky nevedie napokon k industrializácii a devalvácii vedy?

Na druhej strane treba uznať, že publikácie vznikajúce na akademickej pôde majú svoje výhody: flexibilitu v reflexii súčasných (naratologických, teoretických, distribučných atď.) trendov a ich bezprostredné aplikovanie do vyučovacieho procesu. Môže to fungovať aj opačne. Kolektívna monografia *Dokumentárny film v krajinách V4* vznikla na základe cyklu hostujúcich prednášok, ktoré v rokoch 2013 – 2016 koordinovala a do monografie zostavila Mária Ferenčuhová. Desať príspevkov (osem autorov) mapuje vývoj slovenského, českého, maďarského a poľského dokumentárneho filmu od štyridsiatych rokov 20. storočia až po súčasnosť. V skutočnosti však ide o kombináciu vybraných tém z prednáškového cyklu od Ferenčuhovej a zahraničných lektorov (Lucie Česálková, Balázs Varga, Teréz Vincze, Anna Misiak, Mikołaj Jazdon) a „objednávkových“ štúdií, ktoré dopĺňajú a uzavierajú zvolený časopriestorový rámec (Martin Palúch, Žofia Bosáková). Rozdiel je badateľný medzi výberovými fokusmi (česká výchovno-agitačná satira, maďarský sociologický a experimentálny film, poľské režisérky a „ženské“ témy), ktoré sa koncentrujú na istý špecifický fenomén užšie vymedzeného obdobia, a prehľadovými štúdiami, ktoré sa pokúšajú obsiahnuť toho viac a popisnejšie, a pri spätnom pohľade sa ukazuje ich strategické naplánovanie do celkom inej monografie.⁴⁶ Téma vyšehradského filmu

mova-vychova/) a Obrazy (proti) extrémizmu (online: <http://kas.vsmu.sk/projekty/obrazy-extremizmu/>).

⁴⁶ Palúchova kapitola Reflexia spoločenských a politických premien v slovenskom dokumentárnom filme 90. rokov je doslova rozparcelovaná v publikácii *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* do kapitol Dokumentárna reflexia doby (s. 81 – 103), Dušan Hanák a jeho *Papierové hlavy* (s. 105 – 113) a Koniec nostalgie po roku 1998 (s. 129 – 139).

by si iste zaslúžila o čosi podrobnejší a súvislejší záber bez vynútených časových skokov – hoci v dvoch zväzkoch rozdelených pádom železnej opony.⁴⁷

Ďalšia kolektívna monografia *Nový slovenský film* v časovom rozmedzí piatich rokov (2011 – 2014) sleduje produkčné a estetické východiská v hranej, dokumentárnej a animovanej tvorbe, študentský film, transformáciu distribúcie a kritické písanie o slovenskom filme. Zvolený časový rámec „päťročnice“ nie je náhodný – v tom čase „sa reálne prejavil kľúčový vplyv Audiovizuálneho fondu ako jedinej inštitúcie systematickej a kontinuálnej podpory slovenskej kinematografie“.⁴⁸ Toto obdobie je tiež spájané s „konjunktúrou slovenského filmu“, „najplodnejším obdobím slovenského hraného filmu v ére jeho samostatnosti“, „neodškriepiteľnou podporou Audiovizuálneho fondu pri zvyšovaní kvantity slovenských filmov“, „revitalizáciou slovenskej kinematografie“, „obrodou animovaného filmu“, „kvantitatívnym boomom audiovizuálnej produkcie“ a podobne. Samé superlatívy, ktoré sa dobre čítajú a s ktorými sa nedá nesúhlasiť. Vďaka za ne. Lenže všetky tie hlasy akoby hovorili o tom istom a iba hľadali zámienku pre čisto akademickú polemiku. Témou dňa sa stal žánrový film. Kým Jana Dudková v bilancii k hraného filmu za rok 2015 tvrdí, že „slovenská kinematografia sa stáva žánrovo rozmanitejšou“ a „nájdeme v nej rozprávku, komédiu, ostalgický retropríbeh, žánrové hybridy inšpirované populárnou kultúrou aj diela inovujúce známe modely sociálne zameranej tvorby“,⁴⁹ tak Katarína Mišíková sa rozhodla hľadať žáner, lebo „na Slovensku sa žánrové filmy nerobia“ a „pri snahe žánrovo ukotviť konkrétne tituly však rýchlo zistíme, že ich nie je možné uchopiť prostredníctvom jediného žánru“.⁵⁰ Prioritná požiadavka žánrového filmu pre získanie podpory Audiovizuálneho fondu a produkčno-distribučné žánrové nálepky sa v praxi ukazujú ako zavádzajúce a nefunkčné. Namiesto hľadania (čistého? nečistého?) žánru by sa žiadalo podumať nad zlyhávaním (či ne-

⁴⁷ Podobná publikácia vychádzajúca z cyklu prednášok zahraničných lektorov podporeného Medzinárodným vyšehradským fondom vznikla na Katedre filmových štúdií FF UK: Visegrad Cinema: Points Of Contact From The New Waves To The Present (eds. Petra Hanáková – Kevin B. Johnson). Praha: Casablanca, 2010.

⁴⁸ *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská* (eds. Katarína Mišíková – Mária Ferenčuhová). Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2015, s. 7.

⁴⁹ Jana Dudková, *Prekvapivo dobrí votrelci a koniec sna o komédii*. In: *Film.sk* 2016, č. 1. Online: <http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-1-2016/rok-2015-v-hranom-filme>

⁵⁰ *Nový slovenský film*, s. 19.

aktuálnosťou?) tradičnej žánrovej klasifikácie, aj nad obmedzujúcim binárnym myslením v kategóriách žánrového a artového filmu. Najmä ak je za artový (festivalový) film považovaná aj rozšírená (spopulárnená?) sociálna dráma, ktorá túto akademickú polemiku úspešne uzatvára: „Divácky ohlas Evy Novej [r. Marko Škop, 2015 – pozn. E.F.] navyše naznačuje, že sociálny realizmus na slovenský spôsob môže nájsť cestu von zo slonovinovej veže ťažko prístupného vysokého umenia aj bez toho, aby sa podriaďoval požiadavkám jednoznačnej žánrovej profilácie.“⁵¹ Howgh!

Pri opakovanej, viacnásobnej reflexii (nadprodukcii) toho istého materiálu zákonite dochádza k potvrdzovaniu a recyklácii záverov, len v novom šate a v nanovo vyskladaných kategóriách. Nevyhla sa tomu ani Mária Ferenčuhová v troch po sebe publikovaných štúdiách o dokumentárnom filme: *Obrazy „iných“ a „druhých“ v súčasnom slovenskom dokumentárnom filme*,⁵² *Slovenská dokumentárna flóra 2014*⁵³ a *Slovenský dokumentárny kinofilm! Produkt alebo sen?*⁵⁴ Hoci každý z textov filteruje skúmané filmy odlišným spôsobom (na základe diferencie a odchýlky mimo „normalitu“, žánrového zatriedenia, kinodistribúcie), tak vždy narazíme na rovnaké „Portréty osobností, celebrit i znevýhodnených“, resp. „Portréty celebrit a obyčajných ľudí“ (Pavol Demitra, Anton Srholec, Ján Bezák, Rytmus, Ján Mlynárik a d.).

Celkom inak pristupuje k pozícii „toho druhého“ Zuzana Mojžišová – nie cez exotifikáciu, hľadanie odlišností a vizuálnych stereotypov (osada, smetisko, zbieranie, zväžanie...), ale cez kultivovanie vzťahu k „inému“ ako k „nášmu“. V tom je zásadný rozdiel. Vo svojej knihe *Premýšľanie o filmových Rómoch* prechádza od filmových variácií príbehu Carmen, cez filmografiu francúzskeho režiséra Tonyho Gatlifa a vybrané príklady zo svetovej kinematografie, až po prierez domácou hranou

⁵¹ Katarína Mišíková, Žánrové križovatky a rekordy slovenského hraného filmu roku 2015. In: *Kino-Ikon 2016*, č. 2, s. 99. O sociálnej dráme a „žánrovení“ tiež: Katarína Mišíková, *The Real Story: Indexing Strategies Of Slovak Social Film Dramas*. In: *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media* (eds. Jana Dudková – Katarína Mišíková). Bratislava: Vysoká škola múzických umení – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV 2016, s. 60 – 76.

⁵² Mária Ferenčuhová, *Obrazy „iných“ a „druhých“ v súčasnom slovenskom dokumentárnom filme*. In: *Nový slovenský film*, s. 37 – 61.

⁵³ Mária Ferenčuhová, *Slovenská dokumentárna flóra 2014*. In: *Kino-Ikon 2015*, č. 2, s. 21 – 38.

⁵⁴ Mária Ferenčuhová, *Slovenský dokumentárny kinofilm! Produkt alebo sen?* In: *Kino-Ikon 2016*, č. 2, s. 116 – 130.

a dokumentárnou tvorbou. Mojžišovej štýl je veľmi osobný a ako ho Václav Macek výstižne charakterizoval „postupuje s nadsádzkou povedané z opačného konca – od filmov k ani nie tak teórii ako k životnej praxi [...] Skôr ju zaujímajú príbehy, než by dokumentovala na filmovej produkcii platnosť sociálnych, antropologických, psychoanalytických či iných teórií“.⁵⁵ Na jednej strane sa spracovanie tejto zaujímavej a bohatšej tematiky môže javiť ako nevyužitá príležitosť, najmä z hľadiska domáceho výskumu (nielen dokumentárnych a hraných filmov, ale tiež spravodajských šotov a monotematických žurnálov, objednávkových osvetových filmov pre Povereníctvo zdravotníctva a Ústav zdravotnej výchovy, audiovizuálnej techniky používanej v rámci besied s rómskym obyvateľstvom zacielených na kultúrňovanie ich života, osvojovanie si hygienických návykov atď.), na druhej strane je zvolený spôsob „premýšľania“ legitímny, keďže autorka hneď v úvode ozrejmuje svoju motiváciu a pozíciu: „Priala by som si byť v tejto knižke väčšmi rozprávačkou a menej kritičkou.“⁵⁶ Chytré alibi!

To, že nešlo „len“ o autorské gesto, ale o životný postoj, dokladá aj druhá Mojžišovej publikácia *O ľuďoch a snoch*, ktorá je výberom recenzií publikovaných v rokoch 2009 až 2016 v časopisoch .týždeň a Film.sk. Recenzie sú usporiadané do troch kapitol – o slovenských, českých a zahraničných filmoch. Jednoduché, prostinké (ako by povedala Mojžišová), žiadne návody na použitie ani pseudointelektuálne hry. Čaro krátkych, rozsahom limitovaných literárnych útvarov je v koncentrácii myšlienok a v ich jadrnosti – na rozdiel od vyprázdneného, samolúbeho, roztekaného i rozvláčneho dišputovania v *Našom filmovom storočí*. Obe knihy sú pritom o tom istom, jeden-dva pohľady na jeden film, a napriek tomu ich delí priam kozmická vzdialenosť.

Kolektívna monografia *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media* vznikla z príspevkov, ktoré odzneli na 5. ročníku medzinárodnej konferencie Screen Industries in East-Central Europe (SIECE 2015), ktorá sa konala v Bratislave na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU a bola zameraná na transformačné procesy a nové technológie v audiovizii. Tri štúdie sa venujú slovenskému prostrediu – spoločenským a systémovým turbulenciám, ktoré predchádzali vzniku Audiovizuálneho fondu (Martin Šmatlák), televíznemu filmu po roku 1989 v konfrontácii s hráňým kino-filmom (Jana Dudková) a obratu od fantazijného realizmu

⁵⁵ Václav Macek, (Ne)kriticky o kritike a poznámky k teórii, s. 141.

⁵⁶ Zuzana Mojžišová, *Premýšľanie o filmových Rómoch*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2014, s. 7.

90. rokov k sociálnemu realizmu a súčasnej sociálnej dráme (Katarína Mišíková), ďalšie pojednávajú o úspešnej transformácii poľskej kinematografie po roku 1989 (Elżbieta Durys), o produkčnej príbuznosti aj odlišnosti dvoch susedských kinematografií, maďarskej a rumunskej (Andrea Virginás), o maďarskom diváckom filme a populárnom komediálnom žánri (Balázs Varga), o distribučných možnostiach streamingu (VoD) a novom type diváka (Chuck Tryon), o Európskom online filmovom festivale, ktorý bol iniciovaný v roku 2013 v Bulharsku (Maya Nedyalkova), o súčasnom srbskom filme a jeho vzťahu k historickej pamäti (Nevena Daković) a napokon o vychýrenom filmovom poľskom meste Łódź a jeho turisticko-komerčnej premene (Ewa Ciszewska). Publikácia v anglickom jazyku, ktorá má potenciál expandovať mimo nášho územia aj mimo jazykovo príbuzného Česka, je pre nás jednou z možností ako rozširovať povedomie o (nielen) súčasnej slovenskej kinematografii. Vo vydavateľskej činnosti VŠMU je zatiaľ raritou, pokiaľ odhliadneme od dvojjazyčných anglicko-slovenských vydaní viac-menej učebných textov (napr. *Praktická dramaturgia/Practical Dramaturgy*, Z. Gindl-Tatárová, 2008). Anglické verzie časopisov *Film.sk* a *Kinečko*, určené najmä pre cezhraničné, festivalovo-prezentačné aktivity, anglická verzia monografie *Ján Kadár* (V. Macek, 2011) a *Best of Slovak Film 1921 – 1991* (P. Hames, 2013) sú najlepším dôkazom, že bez ohľadu na finančnú návratnosť je tento spôsob zviditeľňovania slovenskej kinematografie – cez výberové, symptomatické či atraktívne témy – jednoducho nevyhnutný.

Ako poslednú z radu publikácií spomeniem *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* od Martina Palúcha, ktorá je výsledkom viacročného výskumu vývojových tendencií dokumentu, jeho estetických, produkčných a distribučných východísk – čo je zámer zhodujúci sa s *Novým slovenským filmom*. V úvode autor predstavuje niekoľko definícií, klasifikácií a teoretických koncepcií dokumentárneho filmu a jeho vzťahu ku skutočnosti (John Grierson, Marcela Plítková, Milan Černák, Peter Mihálik, Bill Nichols, Guy Gauthier, Noël Carroll, Carl Plantinga, Roger Odin), pričom jednotlivé modely a módy reprezentácie aplikuje na slovenský autorský dokumentárny film, z ktorého však vypadli televízne a v kinách nedistribúované filmy (nedistribúované študentské filmy však ostali pre demonštráciu osobného vývinu jednotlivých autorov). Je to škoda, keďže takýto filter vylúčil napríklad televízne projekty Mareka Šulíka, pedagógov Dušana Trančíka a Vlada Balca, ktorí mali, rovnako ako Dušan Hanák, veľký podiel na formovaní svojich študentov.

Jedna kapitola je však, paradoxne, venovaná filmom českej produkčnej spoločnosti Fera Feniča Febio, ktorá našla odberateľov vo viacerých českých televíziách, a pri Jarovi Vojtekovi je spomenutý a analyzovaný televízny film *Vtedy na východe* (2010). Trochu veľa protirečivosti. Palúch postupuje systematicky, hoci trochu mechanicky, popisne a bez fantázie. Významnú pozíciu prisudzuje filmu *66 sezón* (r. Peter Kerekes, 2003) – a nie neprávom – z hľadiska výstavby rozprávania, zvolenej poetiky, prelínania hraných (inscenácia, rekonštrukcia) a dokumentárnych postupov (výpovede, archívny materiál), dialogickosti, prítomnosti a minulosti, ľudskej pamäti a pamäti miesta atď. Takýto prístup k realite však naznačil už krátky hraný študentský film Martina Repku *Plávanie* (1997), štvorminútová jednozáberovka, odohrávajúca sa v chátrajúcich, nefunkčných priestoroch najstaršej bratislavskej plavárne Grössling, so seniormi ako potenciálnymi reálnymi pamätníkmi a s vnútorným (voice-over) hlasom (dialógom). Predznamenala viacvrstvové, metaforicko-inscenačno-reflexívne spracúvanie reality v dokumentárnom filme a najmä generačný záujem o individuálnu a kolektívnu pamäť.

NA MARGO DVOCH-TROCH FILMOVÝCH ČASOPISOV

Publikačný priestor nemožno zužovať len na samostatné či kolektívne monografie, esejistické zbierky a zborníky. Z hľadiska kratších a stredných publicistických útvarov, parciálnych študijných výstupov a tiež v zmysle rozširovania autorskej základne o mladšie ročníky sú veľmi dôležité časopisy, ktorých nie je až tak veľa a od roku 2017 ešte menej. Pre filmového vedca sú zaujímavé najmä tri periodiká, ktoré z hľadiska rozsahu a náročnosti tvoria akúsi trojstupňovú škálu: mesačník *Film.sk*, dvoj/trojmesačník *Kinečko* a polročník *Kino-Ikon*.

V časopise *Film.sk* sa od zväčšenia formátu v roku 2011 rozšíril recenzentský priestor, pribudli rubriky *Myslím si*, *Téma*, *Ohlasy*, *Ako ďalej*, *absolvent?*, *Týždeň vo filme*, *Hodnotenie slovenského celovečerného filmu*. *Film.sk* ponúka široký záber pre laického aj odborného čitateľa: od správ informačného charakteru (*Kalendárium*, *Premiéry*, *Profil*) až po viacstranové rozhovory, recenzie a prílohy (letné filmové čítanie, správy o stave slovenskej a českej audiovizie a pod.). Hoci navonok pôsobí ako nenáročné periodikum, treba vyzdvihnúť jeho stabilnú

kvalitnú úroveň. Každoročne tiež vychádza špeciálne číslo venované filmovým reflexiám k prehliadke Projekt 100 a anglické číslo s výberom toho najlepšieho, čo sa za rok nakrútilo a s aktuálnou DVD produkciou Slovenského filmového ústavu určenou pre zahraničný trh.⁵⁷

Priestor medzi informačno-recenzenským mesačníkom Film.sk a akademickým, filmologickým Kino-Ikonom vyplnilo Kinečko, ktoré má za sebou sedem ročníkov, v ôsmom (v marci 2017) ukončilo printovú podobu a ohlásilo prechod na web. Kinečko prišlo na trh v roku 2010 – práve v čase, a, *de facto*, ako reakcia na vzostup slovenskej kinematografie – a poskytlo priestor pre reflexiu nielen filmovej produkcie, ale aj vizuálneho umenia, intermediálneho či experimentálneho, umožnilo viacgeneračnú konfrontáciu renomovaných aj začínajúcich kritikov a študentov (najmä) audiovizuálnych štúdií, domácich a zahraničných tvorcov. Práve táto rozmanitá zmes vytvorila veľmi pestrú a pluralitnú názorovú platformu, zo začiatku trochu kvalitatívne nevyrovnanú, čo sa však rokmi a skúsenosťami vyčírilo. Kinečko dozrievalo odborne aj koncepčne, od pestrej zmesky recenzií, rozhovorov a historických exkurzov v prvých ročníkoch, cez texty na pokračovanie (Vizuálne umenie v hudbe, hudba vo vizuálnom umení, Experimentálny film a d.), vybrané okruhy z audiovizuálnej legislatívy, po monotematické čísla zamerané na jednotlivé národné kinematografie (portugalskú, grécku, balkánsku, maďarskú, rakúsku, poľskú, českú a slovenskú, švédsku a dánsku atď.), čím sa, okrem svojej flexibility a dravosti, podstatne odlíšilo od historiograficky a žánrovo orientovaného Kino-Ikonu. Jednalo sa pritom nielen o prienik do jednotlivých kinematografií, ale aj o dobre nastavený marketingový ťah s využitím podpory zahraničných inštitúcií. Napríklad, v marci 2015 Kinečko zorganizovalo trojdňový cyklus prednášok a projekcií rakúskeho experimentálneho filmára Petra Kubelku. Išlo o svojho druhu jedinečnú akciu a spolufinancovalo ju Rakúske kultúrne fórum. Spolupráca so zahraničnými partnermi sa odvíjala nielen smerom „dnu“, ale aj „von“: pre zahraničných partnerov, filmárov, distribútorov a festivalových dramaturgov bolo určené Kinečko v anglickom jazyku zamerané na slovenskú kinematografiu. Netreba tiež zabudnúť, že súčasťou baleného Kinečka boli DVD so študentskými filmami (*Arsy Versy* – r. Miro Remo, 2009; *Meine Wehrmacht* – r. Maroš Berák, 2009; *Pornoromantik* – r. Peter Begányi, 2006; *Vtedy v Bratislave* – r. Tereza Križková, 2015; ...), krátkometrážnymi festivalovými, experimentálnymi a národnými výberovkami (*Early Melons*, *Summer Works-*

⁵⁷ Viac o časopise: <http://www.filmsk.sk/>

hop MPhilms, Jiné vize, Balkánske kraťasy, Filmowe Podlasie Atakuje!, 10 kraťasov z BuSha...). Budúcnosť ukáže, kedy naštartuje a ako sa ujme Kinečkový online svet filmu.⁵⁸

Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze Kino-Ikon, vydávaný Asociáciou slovenských filmových klubov a Vysokou školou múzických umení v spolupráci so SFÚ, oslávil v roku 2016 svoje 20. výročie. Od roku 2014 je vedený ako recenzovaný časopis. Oproti Kinečku pôsobí tradičnejšie a konzervatívnejšie, udržuje si vysokú odbornú úroveň a tým pádom podlieha aj vyšším nárokom a očakávaniam. Okruh jeho prispievateľov je podstatne užší než pri Kinečku a Film.sk, pričom popri domácich príspevkoch je priestor otvorený aj pre české a prekladové texty. Pri listovaní staršími číslami sa ukazuje výrazné zameranie na žánrové filmy (western, film noir a detektívka, komédia, horor a monštruozita, animovaný film) a profilové osobnosti (Dušan Hanák, Béla Tarr, Kim Ki-duk, Jacques Rivette, Orson Welles, Michael Haneke, Walerian Borowczyk). Jeho štruktúru tvoria pravidelné rubriky (Studium, Pocta, Dvojdotyk, Rozhovor, Za okrajom, Dejiny vedľajších postáv, Filmové a literárne reflexie), priestor dostávajú semináre, konferencie, festivaly a podujatia venované slovenskej kinematografii (Jihlava, Festival inakosti, Normalizácia v (česko)slovenskej kinematografii, 50. výročie SFÚ, 15 rokov slovenského filmu, Štvrtstoročie osamostatňovania: Slovenská kinematografia po roku 1989, Týždeň slovenského filmu). Najsilnejší potenciál časopisu je však v jeho historiografickom zameraní, vo výskume slovenskej kinematografie – filmovej kultúry za Slovenského štátu, strihového a kolážového non-fiction filmu štyridsiatych rokov, vojrovej a povstaleckej tematiky v hranom a dokumentárnom filme do roku 1989 a pod. Rad štúdií vznikol v rámci projektu Digitálna audiovizia a významným medzníkom pre výskum bolo v roku 2013 spustenie informačného systému SK CINEMA so sprístupnenými databázami SFÚ. Od roku 2017 je Kino-Ikon aj na webe⁵⁹ – snáď ako jeden z posledných časopisov, ktorý tvrdohlavo vzdoroval „tekutosti“.

Od roku 2004 je prílohou Kino-Ikonu študentský časopis Frame, ktorého iniciátormi a prispievateľmi sú študenti Katedry audiovizuálnych štúdií FTF VŠMU. Každé číslo má hlavnú tému, napr. Minulosť, Adaptácia, Deštrukcia, Film noir, Normalizácia, Študentské konfrontácie, Extrémizmus. Príspevky, ktoré prechádzajú redakciou (Zuzana Mojžišová), majú zväčša formu recenzie, ale objavujú sa aj články porovnávajúce,

⁵⁸ Viac o časopise: <http://www.kinecko.com/>

⁵⁹ Viac o časopise: <http://www.sfu.sk/kino-ikon/casopis>

zhodnocujúce, profily režisérov, rozhovory, scenáre, reportáže, či príspevky odzrkadľujúce život školy, katedry, študentov.⁶⁰ O tom, že Frame nie je len „povinnou jazdou“, ale užitočnou štartovacou platformou pre budúcich filmových kritikov, svedčí aj fakt, že viacerí jeho pisatelia dnes tvoria stabilnú autorskú základňu časopisov Film.sk a Kino-Ikon (Eva Filová, Michal Michalovič, Kristína Aschenbrennerová, Eva Perďochová-Šošková, Zuzana Štefunková, Pavel Smejkal, Tomáš Hudák, Žofia Bosáková, Lea Krišková, Zuzana Točíková-Vojteková, Pavla Ráchelová, Barbora Gvozdjaková, Marcel Šedo, Matej Sotník, Adam Straka a d.), alebo si vytvorili vlastný časopis či internetový portál (Eva Križková – Kinečko, Peter Konečný – Kinema, Pavel Chodúr – 9 múz).

Ako jediný teoretický a historický časopis na Slovensku pre oblasť divadelného, filmového, rozhlasového a televízneho umenia, je recenzovaná revue dramatických umení Slovenské divadlo, ktorú vydáva Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV. Vychádza štyrikrát do roka, pričom od roku 2013 bola periodicita rozšírená o špeciálne číslo v angličtine a od roku 2016 sa periodicita modifikovala na tri slovenské a jedno anglické číslo.⁶¹ Jednotlivé čísla sú s pravidelnou obmenou venované viac teatrologii, muzikológii či filmológii, medzi príspevkami nájdeme v sledovanom období vybrané kapitoly z autorského dokumentárneho filmu (Martin Palúch, Marek Urban), animovaného filmu (Eva Šošková, Lea Krišková), vizuálneho umenia (Eva Filová), z aspektov súčasnej distribúcie (Eva Križková) a ďalšie.

Sledovanie domácich periodík je jedna strana mince, tou druhou by bolo pátranie po expanzii slovenských filmových vedcov smerom von – do zahraničných časopisov, zborníkov a kolektívnych monografií –, čo by však bolo rozsahom na samostatný výskum. Všetky vyššie uvedené aktivity a výsledky posledného obdobia smerujú k zvyšovaniu nielen povedomia o slovenskom filme a filmovej vede, teórie, kritike, ale aj k zvyšovaniu kreditu disciplíny, ku ktorej medzi podaktorými tvorcami (ešte stále) prevláda vlažný až nepriateľský vzťah. Dokázať kriticky myslieť je v súčasnej (dez)informačnej záplave viac než potrebné. Kriticky myslieť totiž znamená aj spôsob ako nedôjsť k záveru typu: „Ale aj ten najhorší film, aj ten, ktorý je TS (Totálna sračka – pozn. E.F.), je užitočnejší, než tá najlepšia filmová kritika.“⁶² Práve z potreby zviditeľnenia

⁶⁰ Viac o časopise: <http://ftf.vsmu.sk/projekty2/casopis-frame/>

⁶¹ Viac o časopise: http://www.sav.sk/index.php?doc=journal&journal_no=29

⁶² Blog Mariany Čengel Solčanskej: <http://mcsolcanska.blogspot.sk/2017/05/totalna-sracka.html>

a pripomenutia práce „tých, ktorí reflexiou tvorby, umenia, obohatili aj kinematografiu, aj slovenskú kultúru všeobecne“,⁶³ vzišla Cena Petra Mihálika, ktorá bola po prvý raz udelená počas slávnostného otvorenia Týždňa slovenského filmu 2017. Jej prvým laureátom sa stal hudobný skladateľ a dramaturg, muzikológ, filmológ a pedagóg Juraj Lexmann. A čo tá šifra z úvodu textu? Počet normostrán rozložených na autorské hárky, tri mesiace práce a niekoľko zmeškaných termínov.

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

⁶³ Václav Macek, Cena Petra Mihálika, dostupné online: <https://sfta.sk/static/show/sk/2017/mihalik/cena>

FILMOVÁ REFLEXIA V SLOVENSKÝCH DENNÍKOCH, POPULÁRNYCH ČASOPISOCH, ROZHLASE, TELEVÍZII A ŠPECIALIZOVANÝCH FILMOVÝCH PORTÁLOCH V ROKU 2016

Peter Ulman

Filmová publicistika má najväčší priestor v kultúrnych rubrikách denníkov. Recenzia ako typ denníkovej kritiky je tradične primárnym žánrom tlačenej filmovej reflexie. Ibaže jej možnosti a vplyv aktuálne zasahujú digitalizačné a technologické vplyvy v oblasti médií a mediálnych technológií, ako aj internetom a mobilnými aplikáciami podmienené reštrukturalizácie sociálnych prejavov. Patrí k nim aj rastúci odklon záujmu o „pomalé“ papierové periodiká, ktorého ekonomický dopad spôsobuje personálnu a obsahovú redukciu filmových rubrik a vyvoláva otázky ohľadom perspektívnej funkčnosti filmových recenzií. Napríklad hrozí, že zrýchľovanie a zjednodušovanie ako prejavy životného štýlu môžu viesť k nechuti čítať menej jednoduché texty, teda aj odborné recenzie. A že môže vzniknúť tlak k zjednodušovaniu a heslovitosti. Nadmiera videí, ktoré tvoria na internete väčšinu prenesených dát¹ a vizuálnou bezprostrednosťou strhávajú záujem užívateľa, by zas mohla viesť k obmedzeniu rozmýšľania slovom. Kritika je odvekou súčasťou tvorby a bolo by trúfalé odmyslieť si ju alebo degradovať z úrovne hodnotiaceho názoru, posúdenia tvorivých okolností a spoločenských a umeleckých väzieb na úroveň stručného propagačného klišé, rozvíjajúceho nanajvýš vytipované atrakcie. Novinovní filmovní recenzenti sú určitým transformačným činiteľom na ceste filmového diela k publiku. Majú iný stupeň odbornej profilácie, iné podmienky a inú typológiu analyticky a klasifikačne jednoduchších textov ako odborná kritika, taktiež ale oscilujú okolo zmyslu, funkcie a významu diela, na ktoré sa zameriavajú popri informovaní o jeho základných charakteristikách, tvorcoch, kontextoch a vyhodnotení zásadných kladov a záporov prostredníctvom racionálnych argumentov.

¹ <http://www.mediar.cz/facebook-vetsina-provozu-na-webu-bude-video/>

PRINTOVÉ PERIODIKÁ

Stav filmovej kritickej reflexie v slovenských printových denníkoch a časopisoch zodpovedá naznačenému mediálnemu vývoju v žurnalistike. V priebehu roka 2016 pritom ale slovenskí filmoví recenzenti mohli pocítiť aj optimizmus, pretože zažívali nebývalý prírastok rôznorodých nových slovenských filmov. Počas dlhodobej produkčnej mizérie slovenskej kinematografie sa nemohli podieľať na domácou tvorbou podnecovanom spoločenskom diskurze. Táto situácia sa práve výrazne mení a početný a pozitívny reflexívny ohlas slovenských filmov je toho dokladom. Pád predaja papierových novín a tým aj pokles zdrojov za reklamný priestor v nich je veľký a globálny. Týka sa všetkých titulov a všetkých krajín. Napríklad v Česku v roku 2016 konštatovali v porovnaní so stavom pred piatich rokov polovičný pád predaja všetkých novín a časopisov.² Majitelia periodík sa už pred pár rokmi pokúsili o grafické zmeny a redizajn obsahovej štruktúry, pokúsili sa časť oproti internetu oneskoreného spravodajského priestoru inovovať formou tematicky komponovaných prehľadov a súvislostí k aktuálnym udalostiam. Dnes už ich opatrenia smerujú zásadnejším smerom k reštrikciám v printových vydaniach denníkov a k hľadaniu vhodnej pozície v internetovom priestore. Stále klesajúci predaj a čítanosť printových médií do istej miery ovplyvňujú kvalitu periodika a jeho textov, napríklad zaradovaním nehonoraného obsahu, uprednostňovaním článkov z agentúrnych a databázových ponúk a pod. Úbytok tematicky zameraných odborníkov ako vydavateľskej ekonomickej príťažbe predznamenáva pokles kvalitatívnej úrovne novín. Určitý dopad na podobu textov má aj ich internetové publikovanie. Hoci niekdajšie radikálne prognózy rýchleho kolapsu printových médií sa nepotvrdili, ich kvalitatívne oslabovanie v stave núdzových opatrení, ktoré sú vynucované plynulo rastúcim úbytkom čitateľov a reklamných zdrojov, je zrejším signálom ich finálnej existenčnej fázy. Pritom napríklad riaditeľ vydavateľstva Petit Press Alexej Fulmek v januári 2017 vyjadril presvedčenie, že tlačový denník SME udržia ešte desať rokov.³

² [jh], Děsivá bilance: Za 5 let spadly deníkům a časopisům prodeje i o 50 %. In: Echo24. cz, 15. 12. 2016, dostupné online: <http://echo24.cz/a/wCd9J/desiva-bilance-za-5-let-spadly-denikum-a-casopisum-prodeje-i-o-50->

³ [pol], Fulmek: Verím, že printové Sme udržíme ešte aspoň desať rokov. In: Mediálne. sk, 16. 1. 2017, dostupné online: <https://medialne.etrend.sk/tlac/fulmek-verim-ze-printove-sme-udrzime-este-aspon-desat-rokov.html>

V roku 2016 sa oslabovanie printových médií navonok ešte dramaticky neprejavovalo. Na slovenskom informačnom trhu fungovali štyri celoštátne pôsobiace mienkotvorné tlačené denníky – Pravda, SME, Denník N a Hospodárske noviny. Všetky sa v určitej miere venovali aj filmovej reflexii. Rozsah a čiastočne aj autorský potenciál určený súčasnými denníkmi je však pre naplnenie funkcií recenzie často nedostatočný. Autor nemá priestor kontextuálne dôsledne a vyvážené vystihnúť pozíciu a význam diela, v dôsledku čoho je neraz tlačenej k vyjadrovaniu sa úsečnými rutinérskymi výrazovými klíšé o kvalite kamery či hereckých výkonoch. Recenzné príspevky bývajú v dlhodobu výhradnej kompetencii jediného kľúčového autora, ktorý niekedy popri ich cyklickej každodennej tvorbe zabezpečuje aj ostatnú filmovú, prípadne aj ďalšiu kultúrnu publicistiku a spravodajstvo v rámci každodenného servisu.

Denník Pravda (vydavateľ Perex, a.s., šéfredaktorka Nora Slišková, vedúci kultúrnej rubriky Matúš Kvasnička) prešiel koncom roku 2008 na najmenší formát, tzv. tabloid. Recenzný priestor v novinách je napriek ich malému formátu únosný: 3500 – 4200 znakov. Predaj novín v jednotlivých mesiacoch roku 2016 sa pohyboval medzi zhruba 37 000 a 41 000,⁴ rok predtým medzi zhruba 40 000 a 44 000 kusov.⁵ Po rokoch sa Pravde podarilo predbehnúť v predajnosti denník SME, avšak je to aj preto, že Pravda má menšiu návštevnosť webovej verzie, a to aj napriek tomu, že na jej webe bývajú články na rozdiel od webov konkurencie zverejňované v úplnosti. Naproti tomu, v predaji printových novín za ňou zaostávajúci denník SME predal len v septembri 2016 vyše 12 800 vydaní v elektronickej podobe.⁶ V roku 2016 bola v Pravde dominujúcou autorkou filmových recenzií Roberta Tóthová; publikovala ich vyše 50, z toho desať k premiérovým slovenským hraným a dokumentárnym filmom. Pre absolventku scenáristiky na FTF VŠMU v Bratislave a žurnalistiky na FF UKF v Nitre to bol druhý rok v kultúrnej redakcii tohto denníka, predtým do polovice roku 2015 publikovala v internetovom Kinema.sk a v mesačníku Film.sk. Permanentná vysoká publikačná aktivita v renomovanom periodiku, ktorej ťažisko je v erudovaných recenziách, ju v mladom veku zaradila k podstatným autorom medzi

⁴ Priemerné tlačené a predané náklady denníka Pravda za rok 2016, dostupné online: http://data.pravda.sk/sk/download/PDF/Predaje_dennik_Pravda_2016.pdf

⁵ Priemerné tlačené a predané náklady denníka Pravda za rok 2015, dostupné online: http://data.pravda.sk/sk/download/PDF/Predaje_dennik_Pravda_2015.pdf

⁶ [ČTK – mk], Vydavateľom klesol predaj novín, najviac denníku SME. In: O médiách. com, 22. 11. 2016, dostupné online: <http://www.omediach.com/tlac/item/10158-vydavatelom-klesol-predaj-novin-najviac-denniku-sme>

súčasnými domácimi filmovými recenzentmi. Tóthová je (s jedinou výnimkou) aj autorkou kvalitného žurnalistického projektu v podobe seriálu Pravdy s názvom Ako sa robí, ktorý približoval zákulisie sveta umenia a kultúry (novozriadené študentské kino Klap; úspešné oživenie jednosálového kamenného kina v Poprade; príprava filmového seminára 4 živly; zákulisie alternatívnej filmovej produkcie; scenáristický workshop; režisér a producent Michal Kollár vysvetľoval, ako sa produkuje film; režisérka Helena Třeštíková hovorila o procese tvorby časozberného dokumentárneho filmu; scenárista a debutujúci režisér Ondrej Šulaj objasňoval spôsob adaptovania literárnej predlohy do podoby filmového scenára; režisér Rastislav Boroš priblížil vznik svojho road movie *Stanko* (2016); režisér Peter Hledík osvetlil vznik dokumentárneho seriálu *Zlatá lýra* (2015 – 2016). Na širšej verejnosti menej známe osobnosti zo sveta slovenskej kinematografie sa upriamila pozornosť letného cyklu To najlepšie, čo doma máme. Ten priniesol obsiahle rozhovory s kameramanom Martinom Žiaranom, filmovou bádatelkou a poetkou Máriou Ferenčuhovou, animátorom Františkom Juríšikom a s prvou slovenskou asistentkou réžie Sylviou Lackovou. V Pravde vyšli pôvodné rozhovory s režisérmi Otárom Iosselianim, Bénom Tarróm, Agnieszkou Holland, Jurajom Herzom a ďalšími. Redaktorka Jana Kollárová pripravila portréty umeleckého maskéra Juraja Steinera, hercov Samuela Spišáka a Lukáša Vaculíka. Spolupracovníčka redakcie Emília Kincelová, inak šéfredaktorka portálu Filmpress.sk, pôsobila ako spravodajkyňa tohto denníka z medzinárodných filmových festivalov v Cannes a v Karlových Varoch. Pravda je aktuálne jediný denník, ktorý pri filmových recenziách uplatňuje schematizovanú formu záverečného ohodnotenia prostredníctvom hviezdíčiek (v škále 1 – 5).

Denník SME (vydavateľ Petit Press, a.s., šéfredaktorka Beata Balogová) zaznamenal v januári 2017 predaný náklad tesne pod 25 000 kusov, pritom vo všetkých kvadrantoch sledovaného roku 2016 osciloval zhruba medzi 27 000 – 29 000 predaných výtlačkov; v roku 2015 medzi 30 000 – 33 000; v roku 2014 medzi 38 000 – 42 000, v najúspešnejšom roku 2004 sa predaj pohyboval zhruba medzi 75 000 – 80 000 kusmi.⁷ Dávno sú preč každotýždenné desaťstranové prílohy Kultúra XXL z rokov profitu 2007 – 2008; v súčasnosti si niektoré vydania denníka musia vystačiť so servisnou stranou s krátkymi pozvánkami na podujatia. Denník

⁷ Aktuálne výsledky. Denníky – celoštátne – Marec 2017 [online]. Audit Bureau of Circulations, dostupné online <http://www.abcsr.sk/aktualne-vysledky/aktualne-vysledky/>

SME v roku 2016 v rámci filmovej reflexie disponoval tromi filmovými publicistami. Dominantným filmovým recenzentom bol naďalej Miloš Ščepka, ktorý publikuje od osemdesiatych rokov, udržiava si renomé bystrého pozorovateľa, ktorý v stručnom recenznom texte dokáže prehľadným štýlom vystihnúť podstatu diela a jeho kontextov. Od istého času sa zvlášť zameril na recenzovanie najväčších kinohitov, teda animovaných filmov pre deti. V roku 2016 publikoval v denníku SME vyše 50 recenzií, zhruba každá piata sa venuje animovanému celovečernému filmu. K slovenskému filmu *Agáva* (r. Ondrej Šulaj, 2015), proti ktorému sa prevaha kritikov vymedzila skôr negatívne, pristúpil zmierlivo a viac-menej akceptujúco. Ščepka je tiež jedným z mála profesionálnych recenzentov, ktorí publikujú aj v špecializovanom internetovom magazíne. Na príklade jeho decembrovej recenzie k animovanému filmu *Spievaj* (*Sing*, r. Garth Jennings, 2016) sa dá dokumentovať podstatne širší priestor, ktorý mu poskytlo internetové médium – v printe a na webe SME mohol využiť rozsah cca 3100 znakov vrátane medzier, na webe Filmpress.sk má v istých častiach totožná recenzia až cca 8600 znakov. Kristína Kúdelová publikovala k jednotlivým filmom približne o polovicu textov menej ako Ščepka a s výnimkou niekoľkých recenzií mala väčšina z nich skôr ráz fejtónu či stĺpčeka alebo úvahy a vyznačovala sa literársky komponovanou charakterizáciou a empatickým prístupom k filmovému dielu. Ďalšie príspevky tejto autorky predstavovali referáty z festivalov, rozhovory s tvorcami alebo drobné tematické analýzy rôznych podnetov či trendov. Zuzana Vilikovská napísala asi desať minirecenzií, popritom priestor v rubrike Kultúrne tipy prevažne vyplňala recyklačne založenou revitalizáciou starších znovu-uvádzaných titulov. K trom spomenutým autorom sa menej výrazne pripájala Eva Andrejčáková, ktorá síce do svojich krátkych publicistických útvarov zapája aj úvahu, do kina a k televíznym seriálom však nimi pozýva hlavne cez popis deja. V SME sa stal z recenzie Kinotip a rubrika Kinotip občas trochu klame telom. V prípadoch, keď má znaky a ambície recenzie, väčšinou to navonok nezvýrazňuje, takže recenzia ostáva začlenená v skladačkovom konštrukte novinovej strany, a niekedy tak môže byť záujemcom nezaslúžene prehliadnutá ako bežný informačný text o filme. A to práve preto, že v rade iných prípadov je pod označením Kinotip síce štylisticky obratne spracovaný, ale recenzné znaky postrádajúci informačný text. Vytvára sa tak nivelizácia, ktorá recenzii ako významný žurnalistický útvar devaluje ešte viac ako krátenie umožneného rozsahu, ktorý len mierne prekračuje 3000 znakov vráta-

ne medzier. „Maskovaním“ časti recenzií ich zaradením do rubriky Tipy nadnes, resp. Kultúrne tipy, ktoré inak pozostávajú prevažne zo servisu pozvánok na podujatia rozšírených o základné dáta alebo charakteristiky umelca alebo diela, sa redakcia usiluje využiť štruktúru obrazovo a graficky dotvorenej servisne zameranej novinovej strany, ktorá v tejto podobe býva v niektorých vydaniach akoby „zástupne“ venovaná kultúre namiesto bežných recenzných, rozhovorových a glosátorských plôch. Tie ale naďalej majú v menšej miere v denníku svoje miesto, nie už však denne, pravdepodobne z úsporných dôvodov. Rovnaké príčiny zrejme stoja aj za väčšou povrchnosťou pri editovaní, ktorým potom prejdú chyby alebo sporné miesta (napr. zaradenie staršieho kvalitného filmového mainstreamu medzi „kultúrne tipy“ sa nezlučuje s jeho uvedením na televíznej komerčnej stanici, kde bude pôsobiť skôr ako doplnok reklám). Na takto projektovanej a napĺňanej „kultúrnej rýchlostrane“ sa opakovane objavujú aj filmové recenzie, niekedy splývajúce so servisným okolím.

Zvláštnym prípadom „filmovej publicistiky“ boli v roku 2016 v SME pravidelné príspevky filmového teoretika, kritika a pedagóga Martina Ciela a producenta Rudolfa Biermanna do stĺpčeka Dnes píše, kde po dohode s redakciou prinášali glosy na vlastnou voľbou určené témy. Teoretikove texty boli obsahovo skľbenejšie a filmovo vyhranenejšie, producentove boli skôr reakciami na aktuálne impulzy. Šestnásť prevažne filmových príspevkov Martina Ciela bolo venovaných širokému okruhu tém, väčšinou ich neprivedla momentálna inšpirácia, ale vlastný aktuálny záujem. Tematicky zaberajú široký oblúk od filmovej histórie až po otázku filmových konvencií, alebo vnímania filmového obrazu ako druhu mentálnej transpozície a prijatej hry, či spojitosti filmu, sna a hry.

Mediálne uspokojivou správou je priama účasť redaktorov na významných filmových festivaloch. Kristína Kúdelová referovala z Cannes a zo San Sebastianu, Miloš Ščepka z Benátok. V SME ponúkli aj rozhovory – s Jurajom Herzom, Jurajom Jakubiskom, s najúspešnejším japonským režisérom súčasnosti Hirokazu Koreedom alebo tiež s titulnými predstaviteľmi filmov *Ja, Daniel Blake* (I, Daniel Blake, r. Ken Loach, 2016) Davom Johnsom a *Snowden* (Snowden, r. Oliver Stone, 2016) Josephom Gordon-Levittom. K reflektovaniu filmu určite patrí aj zaradenie nekrológov v prípade mimoriadnych osobností so spoločensky presahujúcim dielom. Adekvátne sa napríklad nekrológov Jana Němca alebo Andrzeja Wajdu zhostila v rámci stanoveného rozsahu Kristína Kúdelová.

Denník N (vydavateľ N Press, s.r.o , šéfredaktor Matúš Kostolný, šéf online vydania Tomáš Bella) je najmladší slovenský denník, ktorý vznikol ako reakcia bývalého vedenia denníka SME na vstup finančnej skupiny Penta do majiteľskej štruktúry akciovej spoločnosti Petit Press, vydavateľa SME. Jeho webová podoba vznikla v novembri 2014, printová v januári 2015. Financovaný je primárne z príjmov od predplatiteľov a z reklamy. Počet aktívnych webových predplatiteľov prekonal vo februári 2017 21 000, popritom mal aj 98 000 registrovaných čitateľov. Priemerný predaj printového vydania však ku koncu roka 2016 nepresiahol 3500 kusov.⁸ Denník uverejňuje mesačne okolo dvadsať filmovo zameraných článkov – informácie, rozhovory, recenzie. Pod týmito článkami je podpísaných asi pätnásť mien, dominantným autorom textov o kinematografii je Miloš Krekovič. Popri zhruba dvadsiatke recenzií, z ktorých štvrtina sa týka slovenských a štvrtina českých titulov, publikoval rad textov, ktoré vznikli ako informačné a glosátorské príspevky, nie ako reflexívna publicistika. Napríklad článok k filmu *Päťdesiat odtieňov čiernej* (*Fifty Shades of Black*, r. Micheal Tiddes, 2016) nie je recenziou, ale upozornením na fenomén blaxploitation filmov z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, ku ktorým tento film čiastočne odkazuje. Denník N priniesol rozhovory s filmovým kritikom Kamilom Filom, režisérkou Agniezskou Holland, dokumentaristami Zuzanou Piusi, Filipom Remundom a Mirom Remom, so scenáristami Zdeňkom Svěrákom a Štěpánom Hulíkom, s hercami Csongorom Kassaiom, Jiřím Bartoškom, Zuzanou Mauréry a Emilom Horváthom, s animátormi bratmi Quayovcami, s filmovým distribútorom Ivanom Hroncom, s izraelským filmovým producentom Katrielom Schorym. Printový Denník N od svojho počiatku vzhľadom na konkurenčnú rýchlosť internetu principiálne rezignoval na tradičné zaradovanie spravodajských aktualít, ktoré sú podstatou jeho webu, a prináša súvisiace publicistické pohľady na aktuálne témy. V takto projektovanej štruktúre, keď papierové noviny pôsobia skôr ako marketingový doplnok ich perspektívne zacielenej webovej podoby, by sa náročnejšia filmová kritika mohla uplatniť priestorovo aj analyticky podstatnejšie.

Hospodárske noviny vydáva od 1. januára 2015 vydavateľstvo MAFRA Slovakia, ktorého majiteľom je Andrej Babiš, šéfredaktorkou novín je Marcela Šimková. Denník mal v januári 2017 predaný náklad vyše 11 000 kusov. Ešte v roku 2013 prešiel zmenou obsahovej štruktúry, po ktorej

⁸ Lukáš Fila, Ako sa nám darilo v závere roka 2016. In: Denník N, 6. 2. 2017, dostupné online: <https://dennikn.sk/673627/ako-sa-nam-darilo-v-zavere-roka-2016/>

v ňom nepríbudlo viac priestoru pre neekonomické témy (v minulosti v nich bola kultúrna oblasť zastúpená vo víkendovej prílohe *Civilizácia*, v súčasnosti vo voľnočasovej piatkovej prílohe *Víkend*). Posilňuje sa spravodajský portál *Hospodárskych novín HNonline.sk*, za január 2016 už atakoval hranicu 900 000 unikátnych návštevníkov.⁹ V svojej lifestylevo zameranej prílohe *style.hnonline.sk* publikovali v roku 2016 pôvodné recenzie osemnástich filmov, tretina z nich bola z domácej produkcie. Autorský okruh tvorili Iveta Grznárová, Lucia Čížová, Lucia Mušáková, Bohdana Ondrášková a Ľubomír Šulko. Sedem recenzií Mirky Spáčilovej bolo prebratých z českého portálu *idnes.cz*, ktorý je súčasťou portfólia spoločného vydavateľa, dve recenzie od Marcela Kabáta pochádzajú z ďalšieho zdroja *Mafry*, ktorej patrí aj druhý mienkotvorný český denník *Lidové noviny*. Český filmový kritik Radovan Holub pre *Hospodárske noviny* referoval v apríli z rakúskeho Linzu o filmovom festivale *Crossing Europe* ako o podujatí, ktoré sa pohybuje medzi kinofilstvom a aktuálnym posolstvom o stave európskej spoločnosti. Jediným týždenníkom, ktorý na Slovensku spadá do kategórie mienkotvorný, je *.týždeň* (vydavateľ *W PRESS*, a. s., šéfredaktor Štefan Hríb), ktorý vychádza od r. 2004 a v internetovej verzii v sekcii *O nás* sa deklaruje ako otvorený priestor „pre slobodnú žurnalistiku“, „tvorivých ľudí“ a „diskusie konzervatívco a liberálov.“ Od svojho prvého čísla až do súčasnosti sa kontinuálne venuje aj filmovej reflexii. Jeho súčasnými „dvornými“ filmovými recenzentmi sú Zuzana Mojžišová a Juraj Malíček. Tvoria vzorovo protipólnu dvojicu, kde kritik Malíček uprednostňuje takmer zásadne blockbustery a vyjadruje sa s ironicky uvoľnenou expresiou a kritička Mojžišová reflektuje aj mimoamerickú a mimomainstreamovú tvorbu, je výrazovo strohá a výraznejšie sústredená na režisérov filmografický kontext a literársky podanú explikáciu deja. Možno aj preto, že je absolventkou filmovej scenáristiky a tiež autorkou knižne publikovaných próz. Z tejto pozície sa pri posudzovaní filmu *Agáva* pochybovačne pristavuje pri scenáristických replikách postáv. V roku 2016 sa na stránkach časopisu *.týždeň* venovala reflexii asi 15 filmov a referovala o piešťanskom festivale *Cinematik*. V časopise bol v roku 2016 využívaný aj formát tzv. minirecenzií a samostatná, z hľadiska autorovho profesionálneho záujmu príhodne nazvaná rubrika *Popcorn* Juraja Malíčka. Malíčkovu autorské angažovanie sa ako výraz-

⁹ Vydavateľstvo MAFRA Slovakia redizajnovalo svoju vlajkovú loď *HNonline.sk*. In: *HNonline.sk*, 18. 2. 2016, <http://strategie.hnonline.sk/media/782333-vydavatelstvo-mafra-slovakia-redizajnovalo-svoju-vlajkovu-lod-hnonline-sk>

nej a tematicky a štýlovo rozpoznateľnej osobnosti otvorilo v časopise priestor jemu prioritným žánrom. Jeho výsady sú zároveň jeho limitmi: spontánnosť, živelnosť, striktné vyhranené záujmové obzor a neochota nasilu ho rozširovať.

Teoretik popkultúry Juraj Malíček a informatik František Gyárfáš, obaja vysokoškolskí pedagógovia a filmoví recenzenti, spolu napísali knihu *Naše filmové storočie*, ktorú v roku 2014 vydal Slovenský filmový ústav a v ktorej vytvorili prostredníctvom netypickej spoluautorskej pozície koncept paralelnej konfrontácie súbežných reflexívnych textov k filmom rôznych období, pričom si autori, ktorí sa odlišujú generačnou príslušnosťou, umeleckými preferenciami aj prístupom k uvažovaniu, navzájom odporúčali filmy k paralelnému posudzovaniu.

Táto dvojica si v roku 2015 spoločne založila web Filmania. V júli 2015 tam publikovali obaja autori spolu 8 článkov, v nasledujúcich mesiacoch do konca roka 7, 4, 3, 1 a nula. V roku 2016 rozšírili svoj web iba o päť príspevkov. Táto stránka je skôr naznačeným bonusom k spomínanej knihe, a aj keby sa nevymkla do výslednej torzovitosti, zrejme by neprerástla zámer oživovať podnetnými myšlienkami záujem o staršie filmy. (Internetovým portálom bude venovaná ďalšia časť textu.)

Svoj vytrvalý záujem o film potvrdil aj kultúrny časopis Vlna (vydavateľ Občianske združenie Vlna, šéfredaktor Peter Šulej), v ktorom sekciu Filmová vlna redigujú Mária Ferenčuhová a Michal Tallo. Časopis v roku 2016 vo svojich tematicky zostavených číslach predstavil dokumentárny film *Para nad riekou* (r. Filip Remunda, Robert Kirchhoff, 2015), priniesol recenziu slovenského filmu *Čistič* (r. Peter Bebjak, 2015), profilový článok o tvorbe Ferzana Ozpeteka, ako aj rozhovor s dramatickou a režisérkou Emmou Dante.

Revue pre modernú katolícku kultúru Impulz (vydávajú Hlbiny s.r.o, šéfredaktorom je Jaroslav Daniška) utlmila periodicitu z dvojmesačníka na dve čísla ročne a aj preto priniesol v roku 2016 jedinú filmovú recenziu – Jozef Haľko napísal o filme *Učiteľka* (r. Jan Hřebejk, 2016).

Markantným znakom filmovej reflexie na stránkach domácej mienkotvornej tlače je zohľadnenie postavenia televíznej seriálovej produkcie, ktorá je už niekoľko rokov kreatívnym, trendovo podnetným a divácky dominantným „ťahúňom“ v oblasti populárnej dramatickej audiovizuálnej tvorby. Príprave, uvádzaniu aj oceňovaniu tejto produkcie je venovaný výrazný podiel priestoru kultúrnych rubriek. Všetky denníky prostredníctvom svojich redaktorov referovali začiatkom roka 2016 o slovenskej podobe Netflixu. V Denníku N sa seriálom venoval pre-

dovšetkým Miloš Krekovič, v SME hudobný redaktor Marek Hudec, v Pravde Roberta Tóthová a v menšej miere aj Matúš Kvasnička. Najskloňovanejší bol seriál *Hra o tróny - 6. séria* (*Game of Thrones – Season 6*, 2016), z množstva ďalších napríklad *Jedna noc* (*The Night Of*, 2016), *Mladý pápež* (*Il giovane papa / The Young Pope*, 2016) v réžii Paola Sorrentina, hororová miniséria *Stranger Things* (2016), sci-fi western *Westworld* (2016) alebo výrazná česká seriálová novinka *Pustina* (2016). Časopis .týždeň sa seriálovej tvorbe venoval v príspevkoch Juraja Malíčka a Filipa Olšovského. Hospodárske noviny v rámci ich filmovej publicistiky na spravodajskom portáli nezaujal fenomén TV seriálov, resp. ho nijako nereflektovali.

Mimoriadny význam má publicistická prezentácia a najmä kritická reflexia domácej filmovej tvorby po jej opätovnom prebudení k životu. Treba pritom vziať do úvahy, že vo všeobecnosti názor filmovej kritiky nebýva zreteľne určujúcim pri rozhodovaní divákov pri voľbe filmu, takže aj podstatné zvýšenie návštevnosti slovenských kín a slovenských filmov bude zrejme popri patriotických pohnútkach skôr priamym odrazom kvalitatívneho posunu, do ktorého sa zúčtuje nárast produkcie. To však neznamená, že kritika nie je formatívna a že nemôže byť spoločensky vplyvná. Hodnotiaca analýza kritiky a recenzie formuje spoločnosť práve aj tým, že skúma kvality, ohlas a spoločenský vplyv filmového diela a naznačuje východiská a dosah. Nepriamo môže vplývať aj na festivalové uplatnenie filmov alebo ocenenie diel a tvorcov pri udeľovaní výročných národných cien, a tým do istej miery aj na financovanie nasledujúcich filmov úspešných tvorcov z prostriedkov Audiovizuálneho fondu. Slovenská tvorba je pre slovenského denníkového kritika na jednej strane preferenčne zásadnou a v zásade vrelo prijímanou, na druhej strane pri konkrétnej reflexii dochádza k samozrejmemu kritickému rozptylu v škále od oslavného vyzdvihovania cez zmierlivú akceptáciu, až po formulovanie zásadných pochybností. V roku 2016 sa tak na jednom póle ocitli filmy *Eva Nová* (r. Marko Škop, 2016) alebo *Sloboda pod nákladom* (r. Pavol Barabáš, 2016), na opačnom *Agáva*. Väčšina do kín uvedených hraných aj dokumentárnych domácich filmov sa stretla prevažne s pozitívnym hodnotením. Slovenskí tvorcovia aj čast verejnosti pritom niekedy zvyknú prejavovať averziu voči kritike, ktorá by mala byť akoby vlastenecky ústretová a používať kompromisnícky meter a zhovievavejší pohľad.

Skloňovaným fenoménom na stránkach novín bolo distribučné pozastavenie dokumentárneho filmu *Cooltúra* (r. Miro Remo, 2016) a jeho

následná prezentácia v rámci distribučnej platformy Dokument na kolesách.

Svoje stanovisko k slovenskému filmu napísal na základe dojmu z novínok *Stanko*, *Červený kapitán* (r. Michal Kolár, 2016) a *Agáva* režisér a spisovateľ Peter Krištúfek do vydania SME z 27. apríla 2016,¹⁰ v ten istý deň vyšiel v rovnakom denníku aj rozhovor Iris Kopcsayovej s najvýznamnejším slovenským filmovým kritikom Pavlom Brankom, ktorý sa práve dožil 95 rokov.

Všetky slovenské mienkotvorné denníky majú svoju webovú verziu. Progresívnym vkladom k filmovým príspevkom na portáli SME je uverejňovanie a archivovanie cyklu cca. sedemminútových relácií *Konečného screener*,¹¹ v ktorej titulný protagonista, filmový kritik a šéfredaktor portálu Kinema.sk Peter Konečný, predstavuje dva až štyrikrát mesačne v tematicky pestro zostavovaných blokoch zaujímavosti a novinky zo sveta filmu. V roku 2016 vzniklo 35 nových relácií, medzi nimi aj diely venované aktuálnej kolekcií Projektu 100, divácky najúspešnejším slovenským filmom od roku 1993, prehliadke Týždeň slovenského filmu, filmom, ktoré získali národné filmové ceny Slnko v sieti, alebo predstaveniu dvoch reprezentatívnych blu-ray kolekcií slovenských filmov. Diskusné fóra pod článkami nesvedčia o záujme internetových čitateľov o priamu interakciu s redakčnými textami, existujú však aj ďalšie, nateraz nesledované kontaktné platformy, ako napríklad sociálne siete Facebook, Twitter alebo Google +.

Digitálne verzie printových periodík sa k užívateľom dostávajú na rozmanitých platformách ako sú mobil, tablet či desktopy, súčasný filmový recenzent by tak okrem formulovania úsudku a komponovania analýzy filmu mal dokázať využiť možnosti internetu a zaujať aj audiovizuálnym formátom a orientáciou na sociálnych sieťach ako internetových pilieroch.

¹⁰ Peter Krištúfek, Neslovenský film? Zatiaľ je to poklona. Nové myslenie, čestné úmysly, generačnú výmenu, zmeny vo фонде. To všetko potrebuje slovenský film. In: SME, 27. 4. 2016, s. 14.

¹¹ Pozri online: <http://tv.sme.sk/relacia/screener/>

INTERNETOVÉ PORTÁLY

Špecializované filmové servery sú v povedomí filmových fanúšikov, ale širšej verejnosti nie je ich ponuka dostatočne známa. Svojím záujmovým vymedzením, prípadne aj výlučnosťou žánrových preferencií získavajú ľahšie ohlas užšej cieľovej skupiny ako širšieho kultúrne zameraného publika. Oproti denníkovým webom s kultúrnymi rubrikami tak majú menšiu možnosť navodzovať alebo ovplyvňovať spoločenský diskurz. Navyše sú v ich zväčša amatérskych podmienkach len v menšej miere tvorené skúsenými odbornými žurnalistami, prevahu v nich majú zaniatení nadšenci, ktorí ponúkajú svoje služby bez nároku na odmenu a ktorých produkcia často vykazuje určité limity. Profesionálne udržiavané weby majú tiež sklony ku krátkodobosti a k zániku z vyčerpania síl. Takto na Slovensku v rokoch 2013 – 2015 skončili napríklad *Film.euforion.sk*, *Novefilmy.sk*, *Recenzie.org* alebo *Recenziefilmov.sk*. Z existujúcich populárne zameraných slovenských filmových webov sú svojou zvyšovanou profesionalitou, autorskou zdatnosťou a vitalitou dominantné dva – *Filmpress* a *Kinema*, ďalšie tri – *Filmkult*, *CinemaView* a *Moviesite* – sa im približujú počtom aj kvalitou recenzií, dopĺňanie ostatných vytvorených rubrik však pre ne predstavuje problém. Najpopulárnejším slovenským filmovým portálom je *Kinema.sk* (<http://www.kinema.sk/>) so sloganom Portál pre fanúšikov filmu. Vznikol v roku 2000, jeho šéfredaktorom je filmový kritik Peter Konečný, známy aj z relácií Slovenského rozhlasu, videorelácie *Konečného screener* na portáli SME, alebo z osvetových filmových večerov, ktoré usporiadal v niekoľkých slovenských mestách. *Kinema.sk* prináša aj TV tipy na týždeň, zamerané na umelecky hodnotné filmy vrátane žánrovej klasiky alebo dokumentov. Z kompletnej databázy je samostatne vyčlenená databáza pre slovenské filmy. V roku 2016 portál publikoval 250 autorových recenzií a medzi desiatku najčítanejších sa dostala aj recenzia slovenského filmu – *Cooltura*. Najnavštevovanejšie vlnajšie recenzie boli na *Kinema* venované filmom *Prvý kontakt* (*Arrival*, r. Denis Villeneuve, 2016), *Warcraft: Prvý stret* (*Warcraft*, r. Duncan Jones, 2016), *Batman vs. Superman: Úsvit spravodlivosti* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, r. Zack Snyder, 2016), *Päťdesiat odtieňov čiernej* a *Deadpool* (*Deadpool*, r. Tim Miller, 2016) – všetky zmienené mali viac ako 15 000 čitateľov. Portál denne dopĺňa novinky a každý týždeň prináša rebríčky víkendovej návštevnosti premiérových kín na Slovensku a v USA, prehľad filmov,

ktoré sú aktuálne v našich kinách, predstavuje premiéry aj nové trailery. Podcasty rozhlasových relácií rádia FM *Filmopolis* obsahujú stručne spracovanú tému (Steven Spielberg, Jim Jarmusch, filmy v uzavretom priestore, pohľad na prácu filmových novinárov, politické trilery, filmy o holokauste a koncentračných táboroch, a pod.) aj zvukovú podobu recenzií. V roku 2016 Kinema recenzovala tieto slovenské (prípadne so slovenskou účasťou koproduckované) filmy (v chronologickom poradí): *Červený kapitán* (autor recenzie Lukáš Slovák, 10. 3.), *Ja, Olga Hepnarová* ([r. Tomáš Weinreb, Petr Kazda, 2016] autor recenzie Michal Baranovič, 20. 3.), *Agáva* (autorka recenzie Eva Vženteková, 1. 4.), *Stanko* (autorka recenzie Eva Vženteková, 15. 4.), *Teória tigra* ([r. Radek Bajgar, 2016] autor recenzie Michal Korec, 15. 4.), *Cesta hore* ([r. David Čálek, 2015], autorka recenzie Barbora Bačíková, 22. 4.), *Trabantom do posledného dychu* ([r. Dan Přebáň, 2016], autor recenzie Lukáš Slovák, 16. 5.), *Para nad riekou* ([r. Robert Kirchhoff, 2016], autorka recenzie Hana Lippová, 19. 5.), *Okhwan na ceste za slobodou* ([r. Marek Mackovič, 2016], autorka recenzie Hana Lippová, 10. 6.), *Zem, ktorá hľadá svoje nebo* ([r. Erik Praus, 2016], autorka recenzie Hana Lippová, 10. 7.), *Učiteľka* ([r. Jan Hřebejk, 2016], autorka recenzie Zuzana Ondřišová, 21. 7.), *Rodinný film* ([r. Olmo Olmeru, 2016], autorka recenzie Barbora Bačíková, 19. 8.), *Sloboda pod nákladom* (autorka recenzie Barbora Bačíková, 6. 9.), *5. október* ([r. Martin Kollár, 2016], autorka recenzie Hana Lippová 7. 10.), *Pirko* ([Lucia Klein Svoboda, Petr Klein Svoboda, 2016], autor recenzie Lukáš Slovák, 11. 10.), *Cooltura* (Hana Lippová, 18. 10.), *Richard Müller: Nespoznaný* ([r. Miro Remo, 2016], autor recenzie Lukáš Slovák, 18. 11.), *Finále* ([r. Pavol Korec, 2016], autor recenzie Michal Korec, 25. 11.).

Ďalší úspešný magazínový filmový web je *Filmpress.sk* (<http://filmpress.sk/>). Pod hlavičkou Revue slovenských filmových novinárov existuje od roku 2007, jeho šéfredaktorkou je Emília Kincelová a medzi uvedenými spolupracovníkmi figurujú Nina Hradiská, Elena Ťapajová, Viera Langerová, Hana Beranová, Eva Vženteková, Miloš Ščepka, Jaroslav Hochel, Martin Černický, Marcel Šedo a Erik Binder. Stránka vznikla z iniciatívy členov Klubu filmových novinárov pri Slovenskom syndikáte novinárov ako vyvrcholenie úsilia o vytvorenie priestoru na publikovanie nezávislých, nekomerčných názorov a informácií o filme a distribúcii, s ambíciou oživiť záujem o nezávislú, jazykovo, myšlienkovú a odborne kvalitnú filmovú publicistiku. Dnes jej chod zabezpečujú členovia Klubu filmových novinárov prostredníctvom Občianskeho združenia *Filmpress.sk*. Tvorivý okruh dopĺňajú ďalší prispievatelia,

zhruba so štvrtinovým podielom publicistických prírastkov do sekcií s recenziami, článkami z festivalov, správami a glosami o domácich premiérach. Podľa redakčného oznamu¹² sa na ich web prekvapujúco veľká časť užívateľov prihlasuje zo zahraničia. Portál má nekomerčný a nebulvárny charakter, jeho ambíciou je byť mienkotvorným fórom, zaujímavým pre odborníkov aj bežných čitateľov. Výrazný podiel tvoria informácie a názory o slovenskom filme. Jeho silnou stránkou je popri množstve a kvalitatívnej úrovni recenzií aj festivalová sekcia, ktorá obsahuje pomerne obširne hodnotiace príspevky. V roku 2016 v nej Jaroslav Hochel zhodnotil premiérový ročník filmového festivalu Art Film Fest na novom košickom pôsobisku, Miloš Ščepka 73. ročník MFF v Benátkach, Paulína Ščepková 66. ročník Berlinale, Emília Kincelová 69. ročník MFF v Cannes, o svojich festivalových vrcholoch na jedenástom ročníku piešťanského festivalu Cinematik napísala Barbora Gvozdjáková, Medzinárodný festival animácie Fest Anča vyhodnotila Mária Hejtmánková, 10. ročník Filmového festivalu Inakosti podal Jaroslav Hochel, o súťaži 51. ročníka MFF Karlove Vary na pokračovanie informovala Emília Kincelová, jeho sekciu Na východ od Západu sa vo svojom príspevku podrobne venovala Viera Langerová a svoje filmové zážitky a atmosféru festivalu popísal Marcel Šedo, 18. ročník MFF Bratislava vyhodnotila Emília Kincelová. Popri permanentne dopĺňaných rubrikách (napríklad na slovenskú tvorbu zameranej rubrike Nakrúca sa) preukazujú viaceré ďalšie vägny funkčnosť, keďže neboli aktualizované aj viac ako dva roky. Okrem vyše 230 recenzií v roku 2016 (v archíve sú recenzie od roku 2009) ponúkol portál aj niekoľko rozhovorov, ktoré Hana Beranová uskutočnila s režisérmi Petrom Hledíkom, Dušanom Trančíkom, Markom Škopom, Petrom Zelenkom, Jurajom Herzom, Jurajom Jakubiskom a s herečkou Jiřinou Bohdalovou. Emília Kincelová zas publikovala rozhovor s kameramanom Jánom Ďurišom. Zaujímavý servis ponúka Filmová Abeceda, obsahujúca podrobný slovník filmových pojmov z dielne Aleny Gašparovičovej.

Portál Filmkult (<https://filmkult.refresh.sk/recenzie>) uverejňuje príspevky pod nickmi alebo prezývkami autorov. Podporu získava aj prostredníctvom facebookovej stránky (<https://www.facebook.com/filmkult/>). Portál má v porovnaní s väčšinou konkurencie o niečo väčšiu databázu textov o seriáloch, aj recenzií seriálov v inej rubrike, špecifikom je dopĺňaná sekcia filmov podľa komiksových predlôh. Je tu tiež sekcia textov o dokumentoch a študentských filmoch, v rubrike Vybrali

¹² <http://filmpress.sk/press-servis/1033-filmpresssk-v-islach>

sme sú spracúvané atraktívne témy z najrôznejších prevzatých internetových zdrojov, podobný charakter má rubrika Osobnosti, v ktorej je aj niekoľko netuctových rozhovorov. Zaujímavé fakty a trendy zachytávajú príspevky rubriky Pod radarom. Komunikácii slúži rubrika Fórum. V roku 2016 pribudlo 130 recenzií distribučných filmov a nových seriálov, medzi nimi je aj hodnotenie slovenského seriálu *Za sklom* (2016 – 2017), z filmov so slovenským podielom sú recenzované iba *Já, Olga Hepnarová* a *Červený kapitán*, ktorý recenzent „Braňo“ pasoval za „najlepší porevolučný slovenský film“.

Internetový filmový magazín CinemaView.sk (<http://www.cinemaview.sk/>), ktorého šéfredaktorom je Juraj Kovalčík, vytvorila partia študentov v roku 2004. Stránka sa dizajnovo a systémovo obmieňala, začali na nej uverejňovať filmové trailery a od roku 2011 aj videorecenzie filmov. Kvantitatívne silné autorské zázemie v súčasnosti zahŕňa takmer dvadsať prispievateľov. Portál sa v roku 2016 vo viacerých príspevkoch venoval festivalu animovaných filmov Fest Anča, analyzoval košický Art Film Fest, zaznamenal pezinský festival amatérskeho filmu PAFF, druhý ročník prehliadky Hviezdne noci v Bytči, festival Febiofest, podujatie Týždeň slovenského filmu aj udeľovanie cien Slnko v sieti. Niektoré rubriky sú na portáli iba formálne – profily pribudli za celý rok štyri, rubrika Televízia sa rozrástla o jediný príspevok (články o seriáloch sú ale na iných miestach), rovnako ako rubriky Kult, a Kniha vs. film, bez nového príspevku ostala rubrika Soundtrack. Zato rubriku Téma obohatili články o filmoch a vlakoch, o perspektívach filmovej virtuálnej reality a ďalšie. Najaktívnejšími prispievateľmi boli Martin Zielosko, Michal Klembara, Juraj Kovalčík a Ján Janočko. Prekvapujúco vysoký podiel tvoria recenzie domácich filmov. V roku 2016 na CinemaView.sk uverejnili cca. 80 recenzií, každá desiatu patrila slovenskému dielu. Na slovenské premiéry sa počas roka zameriaval šéf portálu Juraj Kovalčík. Ivan Rokošný v septembri uverejnil rozhovor o filme *Masaryk* (r. Julius Ševčík, 2016) s jeho producentom Rudolfom Biermannom.

Portál Moviesite.sk (<https://www.moviesite.sk/>) prevádzkuje spoločnosť Mission GAMES s.r.o. v Košiciach. Pre svoju podporu využíva sociálne siete Facebook, Google+ a Twitter. V roku 2013 ho založil Zdeněk Moudrý, šéfredaktorom je Norbert Bitto, väčšinu filmových recenzií píše študenti Lukáš Plaček, Adam Schwarz, Branislav Schwarz, Michaela Medvedová, Dominika Mrážiková, Ivan Bernát. Databáza recenzovaných filmov je členená žánrovo aj abecedne. V roku 2016 do nej pribudlo 114 recenzií filmov spomedzi premiér v slovenskej kinodistri-

búci. Zo slovenských filmov tu boli v roku 2016 recenzované *Vojtech* (r. Viktor Csudai, 2015), *Agáva* a *Červený kapitán*. Hoci rubrika *Recenzie* je členená na Kino a TV, televíznym seriálom boli venované za celé obdobie existencie portálu iba štyri recenzie. V slabo zásobenej rubrike *Názory* sa objavuje aj polemika od externého prispievateľa, podobne sporadicky rozvíjaná sekcia rozhovorov sa v roku 2016 rozrástla o jediný – s herečkou Katarínou Šafaříkovou. Vo videosekcii je aktuálne 43 videí (spoty a trailery). V rubrike *Téma mesiaca* v roku 2016 redaktori portálu pripravili po tri až štyri články na témy LGBT vo filme, športové filmy, komiksové filmy, sviatky a film, filmové dvojice, deti a filmy, smrť vo filme a mágia.

Ďalšie dva filmové weby – *MovieMania* a *REWIND* – sú autorsky slabšie vybavené, nedokážu absorbovať dostatočný podiel premiérových titulov a navradiť tak pravidelnú pozornosť fanúšikov, v niektorých prípadoch kríva aj predkladaná kvalita textov.

MovieMania.sk (<http://www.moviemaniamania.sk/>) funguje už od roku 2005 a v archíve ponúka odvtedy publikované články. Recenzie tu v roku 2016 pribúdali skromne, v škále medzi jednou a štyrmi za mesiac, dovedna ich bolo za rok zhruba 30. Potvrdzovali inklináciu tohto webu k americkým žánrovým filmom. Európska produkcia je tu zastúpená ojedinele, vlni k nej odkazovali recenzie filmov *Anthropoid* (r. Sean Ellis, 2016) a *Lída Baarová* (r. Filip Renč, 2016). Dominantný počet recenzií napísal Martin Černický, väčšina ostatných je od Martina Kubeša. Hoci niekedy pôsobia neostrieľane, konštruované sú pomerne široko, dokážu stavať otázky a hľadať na ne odpovede, vytyčovať problematické miesta a pokúšajú sa hodnotiť zložky diela a jeho výsledok. Pri niektorých recenziách vyrušujú gramatické chyby. Hoci *MovieMania* má aj sekciu *Seriály*, nevyužíva ju na recenzovanie, ale len na avíza.

REWIND.sk (<https://rewind.sk/>) pôsobí od roku 2015. Užívateľa môže odstrašiť už neprehľadný vstup do recenznej rubriky a potom jej charakteristika, ktorá znie: „Hodnotenia filmov, seriálov a všetkých diel, ktoré sa dajú zrecenzovať. V tejto rubrike nájdete jednotlivé názory našich redaktorov znázornené v recenzii.“¹³ Keď recenzia filmu *Masaryk* (mimo sledovaný rok 2016, ale aktuálne z konca marca 2017) začína vetou „Ako už je u nás zvykom, tak kinematografia v posledných rokoch nevyzerá tak, ako kedysi,“ užívateľova odolnosť sa môže začať lámať. Aspoň netreba banovať, že ani najnavštevovanejšie slovenské filmy roku 2016 si tu nevyslúžili recenzný príspevok.

¹³ Dostupné online: <https://rewind.sk/category/recenzie/>

Špecifický profil má neceloplošne (na vybraných miestach) distribuovaný časopis Film.sk (vydavateľ Slovenský filmový ústav, šéfredaktor Daniel Bernát, zodpovedná redaktorka internetovej verzie Zuzana Sotáková), ktorý v roku 2016 vychádzal ako mesačník o filmovom dianí na Slovensku už v 17. ročníku. V časopise malého formátu (čiastočne zväčšeného od roku 2011) sú popri aktuálnych rozhovoroch, jubileami a úmrtiami iniciovaných profiloch, názoroch, správach a vecne faktografických a tematických článkoch o slovenskom filme, referencie aj recenzie aktuálnych slovenských aj významných zahraničných filmov, publikácií a DVD a Blu-ray nosičov. Starostlivo a solidne pripravované periodikum si udržiava vysokú obsahovú úroveň, má ambíciu napriek malému rozsahu vytvárať spoločný priestor pre tvorcov, kritikov, teoretikov a fanúšikov filmu a podnecovať odbornú reflexiu domácej audiovizuálnej tvorby. Jeho webová podoba www.filmsk.sk vychádza pravidelne na začiatku mesiaca s takmer identickým obsahom ako tlačенý časopis, čo vytvára časopisu určitý limitujúci faktor (verzie vznikajú len občasnou miernou odlišnosťou rozsahu textov). Webová prezentácia časopisu sa vyznačuje pôsobivým grafickým dizajnom, prehľadnosťou, úplným archívom a výborne fungujúcim praktickým vyhľadávačom. Kompletné internetové vydanie je prístupné okrem webovej verzie aj v textovej verzii, pdf verzii a verzii pre mobilné telefóny. V časopise sú zavedené pravidelné rubriky. Podstatná časť z nich je vecne informatívna (Kalendárium, Premiéry, Z filmového diania, Novinky, Filmové publikácie, DVD nosiče, Profil, Výročia, Čo sa stalo za 30 dní alebo Týždeň vo filme, kde Milan Černák popisuje dobové spravodajské filmové týždenníky, ako ich v príslušnom mesiaci uvádza televízia TA3). Ďalšiu, najvýznamnejšiu časť tvoria reflexívne orientované rubriky (Rozhovor, Recenzia, Ohlasy) a vítanú komunikačnú líniu dodávajú uvoľnené rubriky (Myslím si, Moje obľúbené slovenské filmy), ktoré prezentujú aktuálnymi alebo spomienkovými vnemami spúšťané subjektívne pohľady filmových tvorcov a publicistov. Články o príprave filmov napísali prevažne Zuzana Sotáková a Róbert Pospíš, filmové recenzie majú široký autorský okruh bez dominantného prispievateľa (Kristína Aschenbrennerová, Pavel Branko, Martin Ciel, Jana Dudková, Eva Filová, Barbora Gvozdjaková, Radovan Holub, Tomáš Hudák, Mariana Jaremková, Lea Krišková, Viera Langerová, Jakub Lenčič, Monika Lošťáková, Petra Macháliková, Juraj Malíček, Katarína Mišíková, Zuzana Mojžišová, Róbert Pospíš, Pavel Smejkal, Zuzana Sotáková, Matej Sotník, Adam Stra-

ka, Marcel Šedo, Zuzana Štefunková, Marek Urban, Zuzana Vojteková Točíková, Eva Vženteková).

V roku 2016 časopis recenzoval rad slovenských (alebo čiastočne slovenských) hraných a dokumentárnych filmov: *Agáva, Červený kapitán, Finále, IMT Smile a Lúčnica: Made in Slovakia* (r. Palo Janík, 2016), *Ja, Olga Hepnarová, Johankino tajomstvo* (r. Juraj Nvota, 2015), *Okhwan na ceste za slobodou, Para nad riekou, Pirko, Richard Müller: Nespoznaný, Rodinný film, Sloboda pod nákladom, Smrteľné historky* (r. Jan Bubeníček, 2016), *Stanko, Tatry, nový príbeh* (r. Michal Romeo Dvořák, 2016), *Ťažká voľba* (r. Zuzana Piussi, 2015), *Učiteľka, Vojtech, Všetko čo mám rád* (r. Martin Šulík, 1992), *Zem, ktorá hľadá svoje nebo*.

Zo zahraničnej produkcie boli recenzované filmy: *Ejzenštejn v Guanajuato (Eisenstein in Guanajuato, r. Peter Greenaway, 2015), Hedi (Inhebbek Hedi, r. Mohamed Ben Attia, 2016), Izba (Room, r. Lenny Abrahamson, 2015), Komúna (Kollektivet, r. Thomas Vinterberg, 2015), Lily Lane (Liliom ösvény, r. Benedek Fliegauf, 2015), Lída Baarová, Mikrób a Gasoil (Microbe et Gasoil, r. Michel Gondry, 2015), Neon Demon (The Neon Demon, r. Nicolas Winding Refn, 2015), Poklad (Comoara, r. Corneliu Porumboiu, 2015), Revenant: Zmŕtvychvstanie (The Revenant, r. Alejandro González Iñárritu, 2015), Saulov syn (Saul fia, r. László Nemes, 2015), Spotlight (Spotlight, r. Tom McCarthy, 2015), Toni Erdmann (r. Maren Ade, 2016), V pivnici (Im Keller, r. Ulrich Seidl, 2014), Zkáza krásou* (r. Helena Třeštková, Jakub Hejna, 2016).

Mariana Jaremková pripravila profilové rozhovory s autorom a teoretikom filmovej hudby Jurajom Lexmannom, kameramanom Vladimírom Hollošom, šéfredaktorom časopisu Kino-Ikon Martinom Kaňuchom, producentkou Barbarou Harumovou Hessovou a fotografom, kameramanom a režisérom Martinom Kollárom; Daniel Bernát s producentom Janom Mojtom, producentom a režisérom Michalom Kollárom, hudobným skladateľom Svetozárom Štúrom a s Alexandrou Strelkovou, riaditeľkou Národného kinematografického centra Slovenského filmového ústavu; Zuzana Sotáková s herečkou Zuzanou Mauréry a Martin Hnát s režisérom Dušanom Trančíkom. V staršej rubrike Ako ďalej absolvent prinášal Film.sk aj pravidelný pohľad na perspektívy konkrétnych absolventov štúdia filmu. Absolventka Katedry audiovizuálnych štúdií na FTF VŠMU Pavla Rachelová dokončila svoj seriál Ako vzniká film. Ako pravidelná príloha letného dvojčísla vyšlo zvlášť vydanie *Projekt 100 – 2016* (zodpovedná redaktorka Silvia Dubecká), do ktorého prispeli Mária Ferenčuhová, Marcel Šedo, Daniel Kováčik, Zuzana Mojžišo-

vá, Martin Palúch, Peter Michalovič, Martin Ciel, Jana Dudková, Zuzana Štefunková, František Gyárfáš a Přemysl Martinek. Aj toto vydanie je v kompletnej podobe dostupné vo webovej aj pdf verzii v internetovom archíve časopisu. Propagácii v zahraničí slúži výročne vychádzajúci výber z príspevkov časopisu v anglickom preklade, takisto aj s internetovou webovou a tiež pdf verziou. V roku 2016 prezentovalo vydanie v angličtine slovenskú tvorbu roku 2015 (Jana Dudková hranú, Mária Ferencuhová dokumentárnu a Maroš Brojo animovanú); distribúciu slovenských filmov v roku 2015 (Miro Ulman); recenzie filmov *Eva Nová* od Márie Ferencuhovej, *Čistič* od Zuzany Mojžišovej a *Čakáreň* (r. Pavol Korec, 2015) od Pavla Branka; rozhovor Mariany Jaremkovej s režisérom Markom Škopom; príspevok Zuzany Sotákovej o RTVS ako spoluproducentovi slovenských filmov; predstavenie projektu digitálnej audiovizie v článku Simony Nôtovej a v rozhovore Mariany Jaremkovej s Máriou Ferencuhovou, Evou Filovou, Petrou Hanákovou a Evou Šoškovou. Daniel Bernát predstavil pripravované slovenské filmové premiéry roku 2016 a edičné prírastky Slovenského filmového ústavu v oblasti DVD a Blu-ray filmových nosičov, vrátane tých, ktoré v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom vydalo britské vydavateľstvo Second Run. Kvôli názvu, národnosti zakladateľa, aj pre vysokú návštevnosť slovenských užívateľov, ktorá tvorí asi päťtinový podiel, možno v rámci slovenskej filmovej webovej scény spomenúť aj mimoriadne obľúbený web Česko-Slovenská filmová databáza (www.csfd.cz), ktorý v roku 2001 založil Slovák Martin Pomothy. Tento web popri funkcii databázy s komentármi a hodnotením užívateľov plní aj funkcie, ktoré sú charakteristické pre sociálne siete, napríklad diskusie. Pri väčšom počte komentárov, niekedy strohých, inokedy podrobne analyzujúcich, vytvárajú pomerne určujúce divácke stanovisko, pritom komentujúci musí splniť stanovené podmienky, takže sa eliminuje pre bežné internetové diskusie zvyčajná armáda rozsievачov žľče, vulgarity a intolerancie. Medzi rešpektovaných užívateľov tohto webu patria aj niekoľkí filmoví kritici a recenzenti (Martin Pomothy alias POMO, Petr Cifka alias Cival, Radomír Kokeš alias Douglas, Kamil Fila alias Tetsuo a ďalší), pričom všetci užívatelia publikujú pod zvolenými prezývkami alebo nickmi. Spektrum posudkov, s ktorými sa záujemca môže okamžite konfrontovať, je vyhľadávanou pomôckou a poskytuje okamžitý prehľadný kontakt s dielom, jeho tvorivými väzbami a jeho divákmi. Český filmový kritik Kamil Fila k otázke Denníka N, či práve tento web nedokazuje nepotrebnosť filmovej kritiky, v roku 2016 oponoval slovami: „Nesvedčí to

o úpadku kritického myslenia, je to práve dôkaz toho, že ľudia sa na kritické premýšľanie adaptovali. Užívatelia, ktorí rozhodne nepatria medzi ostrieľaných publicistov, píšú pod filmami akési minirecenzie a mnohí si osvojujú spôsoby myslenia nie nepodobné zavedeným kritikom.¹⁴ Keďže pre csfd.cz je typické percentuálne vyčíslenie kvality z pohľadu návštevníkov webu a výpovednú hodnotu má aj počet publikovaných komentárov, mohol by zaujať pohľad týchto čísel na slovenské a s účasťou SR koprodukované nové filmy, reflektované v roku 2016.

Z hraných filmov získal k 31. marcu 2017 najviac, až 75% film *Učiteľka*, pred filmami *Eva Nová* (70%) a *Ja, Olga Hepnarová* (67%). Pred film *Červený kapitán* (59%) sa prekvapujúco dostal aj film *Stanko* (64%) a *Pirko* s 58% je v tesnom závесе. Najnižšie hodnotenie (42%) má *Agáva*. K filmu *Ja, Olga Hepnarová* napísalo komentár 443 užívateľov, k filmom *Učiteľka* 323, *Červený kapitán* 239, *Eva Nová* 84, *Agáva* 23, *Pirko* 14 a *Stanko* 4. Výrazne vysoké hodnotenia tu dosiahli dokumentárne filmy, pričom počet komentujúcich bol naopak veľmi nízky. *Život v oblakoch* (r. Erik Baláž, 2016) 92% a 5 komentárov, *Zlatá lýra 1. diel: Roky nádeje* (r. Peter Hledík, 2015) 86% a 11 komentárov, *Sloboda pod nákladom* 84% a 42 komentárov, *Richard Müller: Nespoznaný* 75% a 14 komentárov, *5 October* 71% a 6 komentárov, *Cooltura* 70% a 73 komentárov.

TELEVÍZIA A ROZHLAS

V roku 2016 sa systematicky oblasti propagácie filmového umenia venoval Rozhlas a televízia Slovenska. V televíznom vysielaní Dvojky ponúkal v týždenníku *Kinorama* pásmo stručných rozhovorov, hodnotení domácich a zahraničných festivalov, návratov do histórie aj filmových tipov a v týždenníku *Umenie 2016*, cyklicky a tematicky obmieňanom podľa umeleckých druhov, sa na film, resp. vizuálne umenie dostávalo zhruba raz mesačne. Vydania *Kinoramy* od roku 2010 sú archivované na portáli *Kinorama.sk* (<http://kinorama.sk/>), relácia *Umenie 2016* je v archíve RTVS (<http://www.rtv.sk/televizia/archiv/11802/122148>).

V rozhlase pokračoval cyklus štvrt hodinových relácií rozhovorov Petra Konečného s pozvanými hosťami z oblasti slovenskej kinematografie,

¹⁴ Miloš Krekovič – Kamil Fila: Kritik, ktorému chcel Filip Renč rozbiť hubu. In: Denník N, 2. 10. 2016, dostupné online, <https://dennikn.sk/401643/kritik-ktoremu-chcel-filip-renc-chcel-rozbit-hubu/>

ktoré boli uvádzané pod názvom *V kine s Petrom Konečným* na Rádiu Slovensko týždenne v nedeľu po 20. hodine. V roku 2016 sa tu prezentovali napríklad režiséri Viktor Csudai, Martin Kollár, Mariana Čengel Solčanská; scenáristi Miro Šifra, Marek Leščák, Peter Gašparík, Maroš Hečko; kameramani Martin Žiaran a Ján Meliš; herci Csongor Kassai, Judit Bárdos, Táňa Pauhofová, Matej Landl, Rebeka Poláková, Boris Farkaš; dokumentaristi Ladislav Kaboš, Robert Kirchhoff, Pavol Barabáš; animátorky Katarína Kerekesová a Vanda Raýmanová; hudobná skladateľka Sisa Michalidesová; filmová publicistka a dramaturgička Žofia Bosáková; filmový kritik a organizátor Pavel Smejkal... Keďže reláciu vypĺňa hudba z filmov doporučená hosťom, vo väčšine vydaní okrem pripomenutia ciest, ktoré hosta k filmu či divadlu priviedli, vzťahu k návšteve kina, súčasnému trendu amerických a európskych televíznych seriálov a doteraz vytvoreným dielam, bol konštantne kladenou otázkou vzťah k filmovej hudbe a soundtrackom.

Na rovnakej stanici niekoľko filmových tvorcov hosťovalo pri mikrofóne kontaktovej relácie rozhovorov redaktorky Hany Beranovej *Nočná pyramída*. Boli medzi nimi napríklad aj Ondrej Šulaj ako režisér filmu *Agáva* a dokumentarista Ladislav Kaboš. Rozhlasová stanica RTVS Rádio FM od 2. januára 2016 každú sobotu po 13. hodine vysielala reláciu *Filmopolis*, ktorej podcasty so záznamami relácií sú dostupné aj na portáli Kinema.sk. Kultúrny publicistický rozhlasový magazín Slovenského rozhlasu *Zrkadlenie* prešiel po dlhých rokoch úspešného vysielania (od 12. októbra 1991) transformáciou, ktorá ho ešte v roku 2014 presunula do vysielacej štruktúry Rádia Regina a s novým redakčným zázemím markantne posunula jeho zorné pole k regionálnym kultúrnym udalostiam. Filmu sa však s dôrazom na domácu produkciu pravidelne venuje iná stanica RTVS – Rádio Devín. Vo svojich popoludňajších publicistických reláciách referuje o filmových udalostiach (*Vždy sa niečo deje*), prináša tipy z ponuky populárneho bratislavského kina (*S Lumiérom do kina*) a v rozhovore glosuje aktuality zo sveta filmu (*Hosť naladený na Devín*). Každý deň bola od 17. hodiny vysielaná relácia rozhovorov s osobnosťami *FOKUS – zaostrené na umenie*, ktorej piatkové vydania, pripravované redaktorkou Marianou Jaremkovou, boli pravidelne venované filmu.

Keď na začiatku deväťdesiatych rokov zanikol časopis *Film* a divadlo a po dvoch ročníkoch aj novinový dvojtýždenník pre dramatické umenie *Dialóg*, prišli akurát dve nedlhé obdobia, kedy na Slovensku vychádzal populárny mainstreamový filmový časopis: najskôr v prvej polovici

deväťdesiatych rokov Film fan a potom v rokoch 2004 – 2007 Blockbuster, oba bez zreteľného záujmu o reflexiu domácej tvorby. V Česku sa práve z okruhu príbuzného typu časopisov presunuli redaktori na náročnejšie filmové internetové portály, aj keď tam tiež majú prím fanúšikovské filmové weby. Bolo na škodu nielen filmovým fanúšikom u nás, ale aj perspektívnym autorom, že sa tu toľko rokov nepresadil model populárneho filmového časopisu ako reprezentatívnej platformy filmovej kritiky obrátenej k bežným divákovi.

V súčasnom stave zlomu nie sú reprezentatívnou platformou ani stále menej čítané, náklad aj rozsah rubrik redukujúce printové denníky, ani ich nastupujúce webové verzie, ktoré v nových podmienkach ešte len objavujú možnosti uplatnenia, a zatiaľ nimi nie sú ani špecializované filmové portály. Prítomná podoba kontinuálnej kritickej reflexie, u niektorých zmieňovaných autorov obzvlášť svedomitej a vytrvalej, aspoň udržiava nádej, za čo týmto ľuďom, očareným filmami a písaním o nich, patrí rešpekt. Lebo aj kvalitná a podnetná recenzia sa stáva súčasťou kultúrneho kontextu.

AUTORI PRÍSPEVKOV

Jelena Paštéková, moderátorka podujatí *Týždeň slovenského filmu*, je profesorka na Katedre audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave a vedeckou pracovníčkou Ústavu slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied. Venuje sa dejinám slovenskej kinematografie, teórii literatúry a filmu a dejinám slovenskej literatúry. Je autorkou knižnej monografie *Rozprávanie o rozprávaní* (2009), autorkou a editorkou intermediálneho projektu *Poetika a politika* (2004), spoluautorkou *Dejín slovenskej kinematografie* (1997) a *Dejín slovenskej kinematografie 1896-1969* (2016).

Václav Macek je profesorom na Katedre audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave a riaditeľom Stredoeurópskeho domu fotografie. Venuje sa dejinám slovenskej kinematografie a fotografie, je autorom viacerých monografií o filme a fotografii, o.i o Dušanovi Hanákovi (1996), Štefanovi Uhrovi (2002), Jánovi Kadárovi (2008). Taktiež je spoluautorom *Dejín slovenskej kinematografie* (1997) a *Dejín slovenskej kinematografie 1896-69* (2016) a editorom *The History of European Photography 1900-1938* (2010), *1939-1969* (2014) a *1970-2000* (2016).

Michal Michalovič je doktorandom v Ústave divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, vedúcim Oddelenia vedy a výskumu v Slovenskom filmovom ústave, spolulektorom vzdelávacieho cyklu Filmový kabinet a jedným z kurátorov FILMOTÉKY - Študijnej kinosály Slovenského filmového ústavu v Kine Lumière v Bratislave. Je spolueditorom kníh *Poetika zločinu. Francúzsky film noir* (2012) a *Alain Resnais. Kinematografia mozgu* (2013) a zostavovateľom publikácie *Nemecká jeseň* (2017), ktorá vychádza pri príležitosti rovnomennej filmovej prehliadky. Spolupracoval s viacerými domácimi festivalmi (Cinematik, Febiofest) ako zostavovateľ programových sekcií. Je členom redakcie časopisu pre vedu o filme a pohyblivom obraze *Kino-Ikon*.

Martin Palúch je filmový vedec a pedagóg. Od roku 2002 pôsobí ako samostatný vedecký pracovník v Ústave divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied. Zároveň prednáša na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici a na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Je autorom knižnej publikácie *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* (2010), spoluautorom monografie *Herec Ivan Palúch* (2008) a autorom knižnej publikácie *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* (2015).

Tomáš Hučko učí na Fakulte masmediálnej komunikácie Univerzity Cyrila a Metoda v Trnave predmety praktickej audiovizuálnej realizácie a televíznu žurnalistiku. Vo filmovej publicistike sa venuje dokumentárnemu aj hranému filmu, publikuje predovšetkým v časopise *Kino-Ikon* a na svojich weboch DOKO (www.dokofilm.sk) a Filmbis (www.filmbis.sk). Je tiež spoluautorom kapitoly o maďarskom filme 60. a 70. rokov v akademických filmových dejinách *Kino nowofalowe*, vydaných na krakovskej Jagelonskej univerzite. V roku 2017 dokončil celovečerný časozberný autorský dokument o bývalých riaditeľoch STV *Boli pri tom*.

Eva Šošková pôsobila na Katedre audiovizuálnych štúdií na VŠMU v Bratislave. Špecializuje sa na slovenský animovaný film – jeho históriu i súčasnosť. Publikuje vo vedeckých a odborných časopisoch, spolupracuje na festivaloch Bienále animácie Bratislava a Fest Anča, venuje sa kurátorskej a popularizačnej činnosti. Na VŠMU viedla Seminár súčasného slovenského animovaného filmu a kurz History of Slovak cinema. V Slovenskom filmovom ústave sa podieľala na projekte digitalizácie ako historička. Aktuálne je na rodičovskej dovolenke.

Maroš Brojo je programovým riaditeľom medzinárodného festivalu animácie Fest Anča a dramaturgom festivalu digitálnych hier Game Days. V Slovenskom múzeu dizajnu pracuje ako kurátor zbierky multimédií, v rámci ktorej sa venuje historickému výskumu a archivácii slovenských videohier. Ako projektový koordinátor iniciatívny New Talents sa podieľa na spoluorganizácii podujatia Visegrad Animation Forum v Třeboni.

Eva Filová na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave prednáša Dejiny svetového filmu, venuje sa experimentálnemu filmu, rodovým štúdiám a metóde orálnej histórie. Dramaturgicky a lektorsky pripravuje pásma filmov *Kraťasy* z archívu v bratislavskom kine Lumière. Je spoluautorkou rozhlasového cyklu *Kino-Ucho* a elektronických skript *Kapitoly z dejín svetového filmu*. SFÚ v roku 2013 vydal jej knihu *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*.

Peter Ulman je filmovým publicistom, v súčasnosti prispieva najmä do mesačníka *Film.sk*. Pôsobil ako dlhoročný lektor filmových klubov a kníhkupec, najdlhšie v banskobystrickej pobočke Artfora, kde tiež pravidelne publikoval o filme a filmovej literatúre vo firemnom mesačníku a na denne aktualizovanom webe. S bratom Mirom sa autorsky spolupodieľal na publikácii *Sprevodca klubovým filmom* (2001, 2003, 2008).

FILMOGRAFIA

SLOVENSKÉ (CELOVEČERNÉ) HRANÉ FILMY UVEDENÉ V ROKU 2016

- *Agáva* (Slovensko, 2015, dráma, r. Ondrej Šulaj)
- *Ani vo sne!* (Česká republika / Slovensko / Bulharsko, 2016, film pre deti a mládež, r. Petr Oukropec)
- *Anjel pána 2* (Česká republika / Slovensko, 2016, rozprávka, r. Jiří Strach)
- *Bezva ženská na krku* (Česká republika / Slovensko, 2016, komédia, r. Tomáš Hoffman)
- *Červený kapitán* (Slovensko / Česká republika / Poľsko, 2016, triler, r. Michal Kollár)
- *Červený pavúk* (Poľsko / Česká republika / Slovensko, 2015, psychologický triler, r. Marcin Koszałka)
- *Ja, Olga Hepnarová* (Česká republika / Poľsko / Slovensko / Francúzsko, 2016, dráma, r. Tomáš Weinreb – Petr Kazda)
- *Masaryk* (Slovensko / Česká republika, 2016, dráma, r. Július Ševčík)
- *Pirko* (Slovensko / Česká republika, 2016, dráma, r. Lucia Klein Svoboda, Petr Klein Svoboda)
- *Rodinný film* (Česká republika / Nemecko / Francúzsko / Slovensko / Slovensko, 2015, dráma, r. Olmo Omerzu)
- *Stanko* (Slovensko, 2015, r. Rastó Boroš)
- *Teória tigra* (Česká republika / Slovensko, 2016, komédia, r. Radek Bajgar)
- *Učiteľka* (Česká republika / Slovensko, 2016, dráma, r. Jan Hřebejk)

SLOVENSKÉ (CELOVEČERNÉ) DOKUMENTÁRNE FILMY UVEDENÉ V ROKU 2016

- *5 October* (Slovensko / Česko, 2016, r. Martin Kollár)
- *Finále* (Slovensko, 2016, r. Dušan Milko, Palo Korec)
- *IMT Smile a Lúčnica: Made in Slovakia* (Slovensko, 2016, r. Palo Janík)
- *Okhwan na ceste za slobodou* (Slovensko / Česká republika, 2016, r. Marek Mackovič)

- *Opuštěný vesmír* (Česká republika / Slovensko, 2015, r. Peter Hledík)
- *Para nad riekou* (Slovensko / Česká republika, 2015, r. Robert Kirchoff, Filip Remunda)
- *Richard Müller: Nespoznaný* (Slovensko, 2016, r. Miro Remo)
- *Sloboda pod nákladom* (Slovensko, 2016, r. Pavol Barabáš)
- *Tatry, nový príbeh* (Slovensko, 2016, r. Michal Romeo Dvořák)
- *Ťažká voľba* (Slovensko, 2016, r. Zuzana Piusi)
- *Trabantom do posledného dychu* (Česká republika / Slovensko, 2016, r. Dan Přibáň)
- *Zem, ktorá hľadá svoje nebo* (Slovensko, 2016, r. Erik Praus)
- *Život v oblakoch* (Slovensko, 2016, r. Erik Baláž)
- *Zlatá lýra 1. diel: Roky nádeje* (Slovensko, 2015, r. Peter Hledík)

SLOVENSKÉ ANIMOVANÉ FILMY UVEDENÉ V ROKU 2016

- *Balónové dievča* (Slovensko, 2015, r. Martina Frajšťáková)
- *Drobci* (Slovensko, 2016, animovaný seriál, r. Vanda Raymanová – Michal Struss)
- *Chilli* (Slovensko, 2016, r. Martina Mikušová)
- *Jahodové dni* (Slovensko, 2016, r. Eva Sekerešová)
- *Kráska a rytier* (Slovensko, 2016, r. Matej Babic)
- *Okupácia* (Slovensko, 2016, r. Martina Mikušová)
- *Smrteľné historky* (Česká republika / Slovensko, 2016, poviedkový animovaný film, r. Jan Bubeníček)
- *Spasenie* (Slovensko, 2016, r. Marek Jasaň)
- *Superbia* (Maďarsko / Česká republika / Slovensko, 2016, r. Luca Tóth)
- *Škandinávia* (Slovensko, 2016, r. Katarína Kočanová)

Slovenský film v roku 2016.

Zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu 2017

Vydali Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Slovenská filmová a televízna akadémia a Slovenský filmový ústav, 2017

Zostavili a redakčne pripravili Jana Dudková (Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied) a Katarína Mišíková (Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave)

Autori príspevkov © Jelena Paštéková, Václav Macek, Michal Michalovič, Martin Palúch, Tomáš Hučko, Eva Šošková, Maroš Brojo, Eva Filová, Peter Ulman

Jazyková redakcia Mária Vargová, Soňa Murániová

Fotografie na obálke sú z filmov Rodinný film (r. Olmo Omerzu) © endorfilm; Chilli (r. Martina Mikušová) © FTF VŠMU; 5 October (r. Martin Kollar) © Punkchart films; Stanko (r. Rasto Boroš) © AH production s.r.o.; Drobci (r. Vanda Raýmanová – Michal Struss), © objectif, s.r.o.; Zem, ktorá hľadá svoje nebo (r. Erik Praus) © Filmpark production s.r.o.

Obálka a grafická úprava © Michal Mojžiš

Tlač: Divis - SLOVAKIA, spol. s r.o.

www.vsmu.sk, www.sfta.sk, www.sfu.sk

VŠMU v Bratislave, Centrum umenia a vedy

Ventúrska 3

813 01 Bratislava

1. vydanie

ISBN 978-80-8195-017-9

VŠ  MU

VYSOKÁ
ŠKOLA
MÚZICKÝCH
UMENÍ

SLOVENSKÁ
FILMOVÁ
A TELEVÍZNA
AKADÉMIA

 SLOVENSKÝ
FILMOVÝ ÚSTAV
SLOVAK FILM
INSTITUTE

Vysoká škola múzických umení v Bratislave
Slovenská filmová a televízna akadémia
Slovenský filmový ústav
2017

ISBN 978-80-8195-017-9