

**_SLOVENSKÝ FILM
V ROKU 2022**

_SLOVENSKÝ FILM V ROKU 2022

ZBORNÍK HODNOTIACICH PRÍSPEVKOV Z PODUJATIA
TÝŽDEŇ SLOVENSKÉHO FILMU 2023

Jelena Paštéková (ed.)

Slovenský filmový ústav
Bratislava 2023

Recenzenti:

Doc. Mgr. Jana Dudková, PhD.

Mgr. Martin Kaňuch

Vydanie publikácie finančne podporili

MINISTERTVO KULTÚRY SR

SLOVENSKÁ ASOCIÁCIA PRODUCENTOV V AUDIOVÍZII

© Jelena Paštéková, Zuzana Mojžišová, Martin Palúch, Michaela Malíčková,
Katarína Mišíková, Martin Ciel, Adam Straka, Žofia Bosáková, Halka Marčeková

© Slovenský filmový ústav, 2023

ISBN 978 – 80 – 69059 – 01 – 06

OBSAH

ÚVOD

- Jelena Paštéková
5 SO SLNKOM AJ BEZ SLNKA – SO SÚČASNÝM FILMOM

HRANÝ FILM

- Michaela Malíčková
7 MEDZI ŽÁNROM A AUTORSTVOM: DYNAMIKA DIVÁCKEHO FILMU
- Katarína Mišíková
21 VIDITEĽNÉ ŽENY

DOKUMENTÁRNY FILM

- Martin Ciel
32 DOKUMENTY V KINÁCH, ROK 2022. CHCELO BY TO VIAC EXPERIMENTU
- Adam Straka
39 POZÍCIA NOVÉHO SLOVENSKEHO DOKUMENTU V PODPORNOM SYSTÉME
AUDIOVIZUÁLNEHO FONDU

ANIMOVANÝ FILM

- Žofia Bosáková
53 MAPOVANIE SLOVENSKEHO ANIMOVANÉHO FILMU V ROKU 2022:
VYBOJOVANÁ KONTINUITA
- Halka Marčeková
60 2022 – ROK ZHODNOTENIA ANIMOVANEJ TVORBY PRE DETI

FILMOVÁ VEDA A KRITIKA

- Martin Palúch
72 FILMOLOGICKÉ VEDECKÉ VÝSTUPY
REGISTROVANÉ V EVIDENCIÁCH PUBLIKAČNEJ ČINNOSTI
ZA ROK 2022
- Zuzana Mojžišová
83 FILM.SK 2018 – 2023
- 96 Autori príspevkov
99 Filmografia

Jelena Paštéková

SO SLNKOM AJ BEZ SLNKA – SO SÚČASNÝM FILMOM

Zmeny po roku 1989 a vznik Slovenskej republiky výrazne prerámovali podobu slovenskej audiovizízie. Menil sa spôsob financovania pomocou štátnej podpory nezávislého producentského prostredia z verejných zdrojov, vznikli mechanizmy, ktoré brzdili skryté intervencie štátu a skupinových záujmov do kreatívneho priemyslu, prijímala sa nová legislatíva, zohľadňujúca členstvo v Európskej únii, kultúrne inštitúcie, ktoré slúžia rozvoju audiovizízie postupne získavali svoju modernú tvár. Skrátka pohyb-pohyb-pohyb. Chcelo to reflexiu a sebareflexiu.

Obdobie po prijatí Zákona č. 516/2008 o Audiovizuálnom fonde, ktorý začal fungovať v nasledujúcom roku sa dá charakterizovať ako obdobie budovania dôveryhodnej značky. Bola ňou sama existencia slovenského filmu.

V r. 2004, v čase kvantitatívne veľmi pozvoľného nárastu počtu vyrobených titulov sa z iniciatívy Slovenskej filmovej a televíznej akadémie začala udeľovať cena s novým názvom Slnko v sieti. Za výnimočný prínos slovenskej kinematografii ju ako prvý získal Juraj Herz. Slovenská filmová a televízna akadémia spočiatku udeľovala ceny v konkrétnych kategóriách v dvojročnom intervale. Prepojené boli s nomináciami na ceny Európskej filmovej akadémie a Americkej akadémie filmového umenia a vied. Podujatie Slnko v sieti krátke obdobie časovo nadväzovalo na bilančnú prehliadku Týždeň slovenského filmu, spojenú s panelmi o hranom, dokumentárnom a animovanom filme (po dva referáty) a s panelmi o filmovej vede a kritike.

Hodnotiaca platforma Týždeň slovenského filmu sa po prvýkrát konala v roku 2014. V r. 2023 prebehol už desiaty ročník. Od r. 2020 v dôsledku protikovidových opatrení ako nevyhnutnosť vznikli streamy cez kino-doma. Za pokus o obnovu stabilnejšieho hodnotového rámca slovenskej filmovej kritiky v čase jej presunu do online priestoru pokladám vydarenú iniciatívu šéfredaktorky časopisu *Film.sk* Simony Nôtovej Tušerovej, ktorá v r. 2009 (paralelne so začiatkom pôsobenia AVF) založila rubriku Slovenskí filmoví vedci a kritici hodnotia. Hoci ide „iba o bodkovanie“ bez verbálnych vyjadrení – rubrika vzbudila záujem publika a stala sa minimalistickým pozadím graficky účinného prehľadu roka. Po prvom období budovania dôveryhodnej značky slovenský film nadobudol zdravé sebedomie, ktoré sa opiera o zahraničné ocenenia, ale aj o divácku návštevnosť či stabilitu spolupráce s RTVS či súkromnými vysielateľmi a diverzifikovaným producentským prostredím.

Ak boli v prvých rokoch bilančnej prehliadky témami dňa účinnosť transformácie v podobe komplexne merateľných výsledkov tvorby, často v podobe opozície téma verzus diváci či žánrového a tematického obmieňania vo vnútri domáceho spektra v porovnaní so zahraničným kontextom, v súčasnosti sa čoraz prirodzenejšou súčasťou referátov stávajú producentské a distribučné stratégie, diskusia s audiovizuálnymi a mediálnymi politikami či angažovanosť generačného alebo profesného hľadiska.

Minuloročný Týždeň slovenského filmu priniesol v paneli hraný film referát Michaely Malíčkovéj. Ladila ho cez precízne definovanú podobu žánrov. Analýzy Kataríny Mišíkovej si slovenskú tvorbu všimli z hľadiska prevracania mužských a ženských rolí a ich reprezentácií. Autorka niekde prekvapivo upozornila, že po zmene figurácie zostal kráľ nahý. Pre *Film.sk* v č. 1/2023 túto oblasť hodnotila Mária Ferenčuhová. Spriaznenosť voľbou vkusových preferencií ostro vyhraného uhla pohľadu na dokumenty priniesol Martin Ciel. Adam Straka sa opieral o objektivitu faktografických dát zo štatistik AVF. Poskytla mu argumenty v prospech zmeny v podpore dokumentu. „Paralelný“ referát vo *Film.sk* publikovala Barbora Nemčeková. Sústredený pohľad na kvalitu animovanej tvorby roku 2022 predstavujú článok Žofie Bosákovej a viac plošne mapujúci text o dianí na poli animácie od Halky Marčekovej. Vo *Film.sk* sa animovanej tvorbe venovala Eva Šošková.

Za veľmi užitočné pokladám panely o filmovej vede a kritike, hoci sú viac venované profesionálnym insajderom. Martin Palúch vo svojom príspevku s vecným nadhľadom vyjadril drinu pri evidencii vedeckých publikačných výstupov v prostredí vysokých škôl a SAV, ktoré si pýtajú zjednodušenie a sľubované zjednotenie. Zuzana Mojžišová so zodpovednosťou jej vlastnou prešla päť ročníkov časopisu *Film.sk*, aby načrtla ich charakter a perspektívu nových tendencií.

Po výstrednostiach obdobia kovidu je súčasné obdobie dôvodom na racionálne a energické prekonávanie kríz. Jeho zmyslom je nadväzovať dialóg. Hoci sa budem opakovať, tak si myslím, že zmyslom dialógu je prekračovať hranice. Medzi tvorcami, kritikmi a vedcami, medzi predstaviteľmi inštitúcií, ktorí audioviziu podporujú zo zákona z verejných zdrojov, a odbornou verejnosťou, medzi profesionálnou kritikou a erudovanými kinofilmi, medzi hotovými dielami a napíňaním 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 horizontu povedzme jedného roka. Takto ju každoročne aktualizuje Týždeň slovenského filmu. Malý krôčik, ktorý má z hľadiska celku zmysel.

Michaela Malíčková

MEDZI ŽÁNROM A AUTORSTVOM: DYNAMIKA DIVÁCKEHO FILMU

Filmový rok 2022 formovalo niekoľko podstatných faktorov: v januári sa po utlmení protipandemických opatrení opätovne otvorili kiná a slovenskí diváci na to zareagovali zvýšenou návštevnosťou, vďaka čomu sa Slovensko zaradilo medzi prvé štyri krajiny s najvyšším medziročným nárastom počtu divákov v Európskej únii, ako uvádza Miro Ulman na stránkach mesačníka o filmovom dianí na Slovensku *Film.sk*.¹ Za to, že priemerná návštevnosť domáceho filmu na jedno predstavenie, naopak, klesla – v porovnaní s rokom 2021 z 25 na 22 divákov –, nemôže žiadna matematická záhada, ale fakt, že markantne stúpla produkcia slovenských filmov: „Medzi premiérami bolo totiž aj 48 slovenských celovečerných filmov a pásiem, čo je o 62,50 % viac než v roku 2021“.²

V roku 2022 malo v slovenských kinách premiéru 27 domácich hraných filmov, z toho 7 vzniklo 100 % zastrešených výhradne slovenskou produkciou, 8 v majoritnej koprodukcii Slovenska a 12 v minoritnej. Na porovnanie: rok predtým bolo pre kiná vyrobených 14 slovenských filmov, z toho, naopak, väčšina (10) vznikla v minoritnej koprodukcii Slovenska. Aj vzhľadom na túto štatistiku sa vo svojej lektúre slovenského filmu za rok 2022 sústredím až na jednu výnimku na 15 majoritne slovenských projektov.

V roku 2022 dominoval slovenskému filmovému priestoru divácky film v tom najlepšom zmysle slova – teda film, ktorý chcel mať divákov a zároveň si chcel udržať autorskú víziu a integritu. Jednotlivým slovenským filmom sa to podarilo v rôznej miere a ja sa pokúsim načrtnúť momenty tohto pozitívneho napätia.

Ak konštatujem, že slovenskí tvorcovia chcú diváka baviť, v súvislosti s prvou podmnožinou filmov bude presnejšie povedať, že ho chcú zabávať. Emília Kincelová v referáte

¹ Ulman, M.: Rok 2022: dlhá cesta k návratu. Dostupné online: <http://www.filmsk.sk/cislo/3-2023/aktualne>

² Ulman, M.: Správa o stave slovenskej audiovizie v roku 2022. Dostupné online: <https://www.filmpress.sk/zaujímavosti/9385-sprava-o-slovenskej-audiovizie-v-roku-2022>



Záber z filmu *Piargy*

o stave slovenského hraného filmu v roku 2021 v rámci svojho nadmieru kritického hodnotenia slovenskej komédie skonštatovala, že „veseloherný žáner je na chvoste“.³ Hoci s jej apokalyptickým obrazom stavu veselohry (nielen filmovej) na Slovensku možno polemizovať, vegetovanie tohto žánru v slovenskej kinematografii donedávna platilo za nezvratný fakt. Rok 2022 túto situáciu rozhodne mení: najsilnejšie zastúpenie v ňom má práve komédia, ktorá buď komplexne žánrovo kóduje filmové rozprávanie, alebo ho aspoň výrazne nasycuje. Polovica zo všetkých minuloročných hraných projektov sa v rôznych paratextoch (v oficiálnych distribučných materiáloch, v rozhovoroch s tvorcami a pod.) hlási k tejto žánrovej identite a dôkazom toho, že nejde len o náhodný efekt, ale skôr o dôkaz kumulujúcich sa výsledkov pokračujúceho procesu odhodlaného hľadania vlastnej tváre aktuálnej slovenskej komédie, môže byť aj *Invalid* (2023) Jonáša Karáska. Zľahka absurdná, zdravo nadhľadová a akurátne hulvátska čierna komédia pritiahla v roku 2023 do kín rekordné počty divákov a presvedčila aj filmových kritikov.

Ak uvažujem o žánri ako o spôsobe videnia sveta a jeho zaznamenávaní v podobe typizovanej (resp. konvencionalizovanej) výpovede, je na mieste zvedavosť, čo táto prívalová vlna komédií môže signalizovať. Domnievam sa, že prezrádza túžbu či, presnejšie, formuluje rozhodnutie (lebo tvorivý akt je gestom rozhodnutia) vidieť svet ako miesto,

³ Záznam dostupný online: https://www.facebook.com/tyzden filmu/vdeos/495259555591795?locale=sk_SK

kde zvládneme pobyt v ňom pomocou humoru a nadhľadu a vytvárame si na to funkčný manuál. Žánrové pravidlá, konvencie, klišé sú nástrojmi tohto manuálu.

Žánrový mainstream reprezentujú tri romantické komédie – *Šťastný nový rok 2: Dobro došli, V lete ti poviem, ako sa mám* a *Láska hory prenáša*. Osobitým komediálnym počínom, ktorý konfrontuje diváka s netradičným formátom, je poviedkový film *Superžena*. Dve komédie môžeme s trochou zveličenia charakterizovať ako lifestyleové: *Vitaj doma, brate!* je sondou do vidieckeho naturelu a *Stand up* zaujíma mestský životný štýl. Ten je síce motívicky prítomný aj v mainstreamovej komédii *Indián*, dokonca ako zdroj konfliktu, no táto komédia je vo svojej podstate rozprávkou pre dospeljšieho diváka, než akému je určená rozprávka *Zakliata jaskyňa*. Najvýraznejšou žánrovou udalosťou predošlého roka je komediálna gangsterka *Čierne na bielom koni*, zrejme aj preto, že je v nej najčitateľnejšie autorské gesto. To však nemožno uprieť ani amatérskemu satirickému mocumentary projektu *OUCA – (NE)SKUTOČNÍ PRÍBECH*. Túto bohatú komediálnu úrodu vyvažujú snímky temnejšieho charakteru: *Tieňohra* na pomedzí trilera a kriminálky, *Svetlonoc*, ktorá koketuje s prvkami mystery a hororu, drámy *Piargy* a *Kryštof*, nasiaknuté historickým filmom, a veľmi civilné filmové obrazy súčasného sveta *Obet* a *Plastic Symphony*.

Romantické komédie a žánroví príbuzní

Ak prijmeme rétoriku štatistických prieskumov návštevnosti kín, dva z divácky najúspešnejších filmov sú romantické komédie *Šťastný nový rok 2: Dobro došli* a *V lete ti poviem, ako sa mám*,⁴ v oboch prípadoch pokračovania komerčne už etablovaných projektov.

Film *Šťastný nový rok 2: Dobro došli* v réžii Jakuba Kronera sa od svojej prvej časti (*Šťastný nový rok*, 2019) v jadre nelíši. Konvenčná zostava postáv sa síce rozrastá, ale príbeh zásadnejšie neobohacuje ani nevytvára výraznejšie zápletky, ktoré by mohli inovatívne variovať žánrové konvencie. Príbeh je rozpísaný okolo štyroch priateľiek, ktoré sú ako postavy typizované v logike rôznych genderových rolí/vzorcov, konštruovaných podľa ich vzťahovej situácie – rozvedená zrelá žena, stále žiaduca (aj pre bývalého manžela), matka na plný úväzok s nezodpovedným manželom v role ďalšieho dieťaťa, úspešná biznismenka a zároveň čerstvo opustená matka s malým dieťaťom a nakoniec nevesta atraktívneho milionára. Prostredníctvom dynamiky so ženskými postavami získavajú svoju typizovanú podobu aj mužské postavy a v tejto druhej časti získavajú aj trochu viac priestoru, ale príbeh sa preto nestáva vrstevnatejším ani charaktery plastickejšími. V niektorých prípadoch je hyperbolizácia ich neschopnosti nepresvedčivá a o to viac prezrádza, že má slúžiť predovšetkým ideálnejším kontúram obrazu ženy. Rodičovské páry dostávajú priestor predovšetkým nato, aby sumarizovali životné múdrosti a pointovali šťastné konce – škoda, že sa to nedeje cez vtípné konverzačné hry.

⁴ Film *Šťastný nový rok 2: Dobro došli* so 190 516 divákmi sa v celkovom prehľade návštevnosti slovenských kín za rok 2022 umiestnil na treťom mieste a v prehľade návštevnosti slovenských filmov vedie. Snímka *V lete ti poviem, ako sa mám* sa zместila do prvej desiatky všetkých filmov a medzi slovenskými je hneď druhá so 125 478 divákmi.

Dovolenkový chronotop prvého filmu tvorcovia presúvajú zo slovenských hôr do chorvátskeho letoviska, teda do prostredia o čosi exotickéjšieho. Stretnutie s miestnymi obyvateľmi je v ňom neprekvapivo redukované predovšetkým na divokú pitku a zdržanie sa svadobčanov v rámci naračnej kolízie (poblúdenie ženícha), ktoré umožnia akýsi náhľad do miestneho tradičného koloritu. Druhá Kronerova romantická komédia sa hlási k svojej žánrovej identite ešte explicitnejšie než prvá, podriaďuje sa kódom mainstreamového žánrového rozprávania a režisér v nej úplne rezignuje na možnosť revidovať ich vlastným autorským rukopisom, revitalizovať vysoko stereotypizovaný žáner napríklad dokumentujúcim okom kamery a funkčne rozbitým eliptickým naratívom, typickým pre jeho prvé dva svieže celovečerné hrané projekty *Bratislavafilm* (2009) a *Lóve* (2011). Azda má ambíciu kompenzovať to svojou čitateľne demonštrovanou intertextuálnou rozhladenosťou, ani tá však nevyplní jednoduchý a predvídateľný scenár Adriany Kronerovej. Reklamne efektná kamera ponúka zábery štvorice nerozlučných priateľiek, ktoré by pokojne mohli kráčať aj po uliciach New Yorku, svalnatého fešáka, vychádzajúceho z mora v štýle Jamesa Bonda, erotickú scénu vo výťahu alebo happyendové svadobné kliše v podobe kolektívnej bollywoodskej choreografie. A vôbec neprekvapí, že film je demonštratívne česko-slovenský. Česko-slovenskosť je tu skôr súčasťou väčšieho plánu, film má kozmopolitnú identitu, životný štýl postáv je natoľko estetizovaný, že stráca špecifickosť, a univerzálnemu kódu je podriadené celé rozprávanie. To platí do veľkej miery aj o druhej z romantických komédií minulého roka.

Film *V lete ti poviem, ako sa mám* Marty Ferencovej je už treťou „evitovkou“, ale v upútavke sa divákovi pripomína väzba len na prvú z nich (*Všetko alebo nič*, 2017), vydarenejšiu a divácky úspešnejšiu. V treťom filmovom spracovaní scenára Evity Twardzik volí Ferencová mozaikovú formu rozprávania s postupným rozuzľovaním a prepája v nej niekoľko príbehov, čím udržuje divákovu pozornosť aj napriek tomu, že ponúka štandardné motívy – nejasné biologické otcovstvo, nejasnú rodovú identitu syna, rozvod, zavádzajúce rodové stereotypy a s nimi spojené očakávania a hlavne nesmierne veľa tajomstiev, bez ktorých by filmové rozprávanie nemalo naračné kolízie. Miera mlčania a zatajovania postáv však oslabuje uveriteľnosť, resp. presvedčivosť príbehov a nakoniec aj tlmočených hodnotových rámcov. Postavy sú charakterovo ambivalentné a niektoré naračné línie nakláňajú žáner k dramedy. Film je česko-slovenský jazykom (hereckým obsadením medzinárodný); tento jeho rozmer je opäť viac krokom ku kozmopolitnej univerzálnosti než snahou odkrývať špecifiká česko-slovenskej symbiózy, ktorá na mnohých úrovniach trvá aj po rozpade spoločnej republiky. Ferencovej film je možno predsa len o kúsok viac domáci než Kronerove *Šťastné nové roky*. Zásadnú rolu má v príbehu chalupa (ikonizovaná hlavne v českom kultúrnom kontexte) – stane sa zástupným predmetom sporu v nefungujúcom manželstve, slúži ako priestor, kde vyvrcholí napätie, čo je doslova ilustrované výbuchom ohňostroja, ktorý sa vymkne spod kontroly, ale nakoniec je aj priestorom zmierenia a v podstate harmonického stretnutia všetkých priateľov vrátane rozvedenej manželskej dvojice. Tým sa potvrdí jej skutočný a v príbehu tematizovaný zmysel – je miestom, „ktoré ich drží všetkých pohromade“. Inak

je príbeh rozprávaný v úplne univerzálnych kódach, chronotopoch, s univerzálnymi postavami z vyššej strednej vrstvy (rozvodová právnička, zubár, majiteľ reštaurácie, televízna moderátorka), mediálne atraktívneho prostredia aj politickej scény, ktoré predvádzajú divákovi o čosi uveriteľnejší životný štýl než postavy Kronerových komédií.

Projekt *Láska hory prenáša* je z trojice romantických komédií najvýraznejší. Ide o prvý celovečerný film mladého českého tvorcu Jakuba Machalu, ktorý je aj autorom námetu a spoluscenáristom. Príbeh i herecké obsadenie, predovšetkým v prípade partnerských dvojíc, sú opäť česko-slovenské. Situačno-konverzačná komédia o ženíchovi, ktorý zmizne vo svoj svadobný deň, podáva príbeh z troch rôznych perspektív, čo vytvára sériu nedorozumení a priestor na komické situácie. Vo výsledku ponúka Machala divákovi jednoduchú frašku s osviežujúcim herectvom protagonistov. Richard Stanke v role bohémneho majiteľa tatarského hotela ani Csongor Kassai ako hotelový zriadenec však nestrhávajú na seba pozornosť natoľko, aby zatičili ostatné postavy alebo ich príbehy, prostredníctvom ktorých sa buduje jeden spoločný celistvý príbeh. Udalosti sú sústredené na jedno miesto a do niekoľkých hodín, ale v naračnej stratégii režisér rezignuje na jednotu deja. Príbeh fragmentarizuje a zároveň skladá tak, ako je to vlastné multiple perspective movies. Predstavuje sa ako zručný filmový rozprávač, ktorého jazyk je implicitne aluzívny: motivické prvky aj portretovanie postáv prostredníctvom osobitého komponovania záberov môžu divákovi pripomenúť *Grandhotel Budapešť* (2014) Wesa Andersona, resp. vizuálne špecifiká jeho poetiky ako takej, využitie multiperspektívneho rozprávania zas rozuzľovanie zápletky v detektívke Riana Johnsona *Na nože* (2019) – koniec koncov, aj Machalov príbeh má svojho detektíva – , a ak v sebe niektorá zo spomínaných komédií nesie odkaz československej veselohernej tradície, bude to práve *Láska hory prenáša*.⁵

Ešte markantnejšie pracuje s intertextuálnou, špecificky hlavne intermediálnou ukotvenosťou komediálne ladený poviedkový film *Superžena*, autorský projekt pohrávajúci sa so žánrovými konvenciami. V hranom filme debutujúci televízny a divadelný režisér Karol Vosátka oslovil päť scenáristických osobností, ktorých veľmi rozmanitý materiál pretavil do piatich odlišných filmových estetik. V niektorých je výrazný javiskový inscenačný princíp, v iných zas filmovosť vyjadrovacích prostriedkov, režisér preveruje výtvorný a naračný potenciál videoklipovej estetiky vo väzbe na jazyk animovaného filmu v protiklade k dokumentaristickým postupom. Výrazovo sa film pohybuje v širokom intervale realistického a fantaskného, poviedky tmelí absurdno – implicitné v minimalistickej poviedke *Marika* Petra Kolečka, odohrávajúcej sa vo vlaku, až po demonštrované poviedkou *Jana* Mira Šifru o láske ženy k tunelu. Na prvý pohľad nesúrodý materiál, ktorý by mala v prvom pláne jednotiť téma, vytvára formálne plastický obraz vyjadrovacích a výrazových možností filmového jazyka, ale aj tematicky vrstevnatý obraz ženy, ktorý narába s predponou super- predovšetkým v hyperbolizujúcich, revidujúcich alebo dekonštrukčných kódach a vo výsledku vlastne vypovedá viac o mužoch než o ženách.

⁵ Film si aj napriek svojmu potenciálu vyslúžil svojimi 8 500 divákmi len 10. miesto v návštevnosti slovenských filmov.

Indiánom českého režiséra Tomáše Svobodu sa vraciame k mainstreamovej komédii s centrálnym mužským hrdinom, ktorý rieši krízu identity a životného štýlu. Tá je metaforizovaná do podoby posadnutia duchom indiánskeho náčelníka, ktorý funguje ako provokujúce a sebaspytujúce svedomie vorkoholika Ondřeja (v podaní herecky presvedčivého Karla Rodena) a núti ho robiť všetko inak, než ako si zvykol. Jeho absurdné, až nonsensové správanie je potom zdrojom komických situácií. To, že indiánsky náčelník nie je archetypálnou tieňovou postavou, vytesnenou, dlho nerealizovanou stránkou osobnosti úspešného biznismena, ale postavou, ktorá si sama rieši vlastný problém s osudovou láskou, a to, že dôležité postavy v príbehu sú ochotné pripustiť jeho existenciu, robí z filmu rozprávku pre dospelých. Je maskovaná tak ako ostatné naračné dominanty filmu: hoci sa zdá, že Ondřej sa chce zbaviť niečoho, o čo nežiadal, a neplánuje nič hľadať ani zachraňovať, v skutočnosti ide o klasický príbeh hľadania strateného šťastia (ukrytého v autenticite života), ktoré možno nájsť len prostredníctvom premeny (polepšenia) hrdinu – ten získava na túto cestu sprievodcu a magické pomôcky. Česko-slovenskú dynamiku vytvára české (ale vlastne nešpecifické) veľkomesto, ktoré reprezentuje uponáhľaný život plný pretvárek a väzbu na karieristického otca hlavného hrdinu, a slovenský vidiek (ako obraz idyllickej rodinnej samoty), spojený s matkou a cez ňu aj s idealizovaným svetom trvalých indiánskych hodnôt. Práve rozprávkový recepčný kód pomáha divácky akceptovať vysokú mieru konvencionalizovaného rozprávania. A v rozprávkovom kóde ešte chvíľu ostanem prostredníctvom klasickej rozprávky pre detského diváka. *Zakliata jaskyňa* je druhou rozprávkou režisérky Mariany Čengel Solčanskej a oproti jej rozprávkovej prvotine *Láska na vlásku* (2014) v nej možno registrovať filmárske zrenie. Režisérka je evidentne rozhládenou diváčkou rozprávok a *Zakliatou jaskyňou* vzdáva tomuto žánru poctu. Filmové rozprávanie je intertextuálne bohaté, a to nielen motivicky, ale aj vizuálne, takže ho možno čítať aj ako mozaika rozprávkových alúzií. Autorka si leitmotív príbehu požičiava z klasickej rozprávky Sol' nad zlato, ale do príbehu zapracováva aj ďalšie archetypálne motívy a mytológie, akými sú trest za porušenie tabu v podobe zvieracej premeny, súrodenecké dvojice konštruované na princípe postavy dvojníka, jaskyňa ako miesto porozumenia svojej tieňovej podstate a mnohé ďalšie. Možno práve vysoká miera nasýtenosti silnými motívmi odvádzala autorku námetu, scenáristku a režisérku v jednej osobe od precíznejšej práce s kresbou charakterov a uveriteľnejšej motivovanosti konania postáv, ktorá chýba hlavne princom. Hutný príbeh si vyžiadal naračné skratky a oslabil presvedčivosť príbehovej logiky. Tú čiastočne vyvažuje vizuálna estetika filmu, ktorá môže prezrádzať inšpiráciu rozprávkami Miloslava Luthera *Mahuliena, zlatá panna* (1986) a *Kráľ Drozdia brada* (1984), ale divákovi sa pripomenú aj *Sol' nad zlato* Martina Hollého ml. (1982) alebo Vorlíčkove *Tři oříšky pro Popelku* (1973).

*Stand up*⁶ Juraja Bohuša je lifestylová komédia pracujúca s fenoménom standupu, ktorý je aktuálne na Slovensku veľmi živý. To by samo osebe mohlo byť zdrojom dostatočnej

⁶ Novinkou slovenskej kinematografie roku 2022 je aj tzv. zelené nakrúcanie. Na ekologickú produkciu stavil tak film *Stand up*, ako aj už spomínaný projekt *Láska hory prenáša*. Katarína Krnáčová, producentka filmu

miery zábavnosti, ale ambície tvorcov evidentne presiahli rámec komédie postavenej na slovnóm humore a konverzačnej komike a naštepili do príbehu prvky dramedy. Film je cestou hľadania seba samého pre muža, ktorý prechádza krízou stredného veku a svoje ambície projektuje do úspešnej kariéry standupového komika. Zároveň sa Mišov príbeh cestovania za prácou po regionálnych kultúrnych domoch mení prostredníctvom netere, tinedžerky z Ameriky, ktorá hľadá svoje korene, na roadmovie, čo je asi najvtipnejší moment filmu. Za americko-slovenský priesečník je zodpovedný režisér, ktorý dlhé roky pôsobí v Amerike, aktuálne na Webster University (St. Louis, Missouri) ako pedagóg filmového umenia, produkcie a médií. Zo stretu dvoch jazykových kódov a životných perspektív (ktoré viac súvisia s vekom, rodom a hodnotovými rozdielmi) vyplývajú aj naračné zápletky, ale nevyvolávajú ani tak komické situácie, ako skôr dramatické kolízie. Čím dlhšie príbeh plynie, tým menej komediálny je, a keby to nebola príjemná roadmovie, bola by to smutná vzťahová dráma o tom, ako „príležitosť robí zlodēja“. Melodramatické prvky dokonca prevalujú komické priamo na javisku uprostred živého vystúpenia hlavného hrdinu, ktorý si sebareflexívne začne spytovať svedomie pred publikom. Hrdinovia získajú z cesty každý svoje ponaučenie, hoci hlavne to Mišovo, tvarované jeho zlyhaniami, má ďaleko k happyendu. Vo výsledku ponúka film o standupe trocha málo standupu. Režisér bol vnímavý k špecifikám slovenského standupu a zasvätení diváci zrejme ocenia prítomnosť zoskupenia *Silné reči*. Škoda, že dominovala tá prvoplánovejšia rétorika a slovenský standup nevyužil možnosť korigovať svoj skreslený imidž.

Mestský folklór strieda vidiecky v komédii *Vitaj doma, brate!*, autorskom filmovom debute – scenáristickom a režijnom – Petra Sergeja Butka, dosiaľ divadelného a televízneho tvorcu. Hoci vo filme cítime spriaznenosť s filmovými štúdiami slovenského naturelu Juraja Jakubiska, ako ich poznáme napríklad z filmov *Nevera po slovensky* (1980) či *Postav dom, zasad' strom* (1979), zjednodušovanie a hyperbola ho smerujú skôr k bláznivej komédii, ktorej možno tolerovať aj istú mieru hromadenia stereotypov a klišé. Jana Dudková, ktorá prostredie dôverne pozná, vytyka filmu v recenzii pre *Film.sk* dramaturgickú a motívickú nevyváženosť a predovšetkým *nasýtenosť* balkánskymi i rodovými stereotypmi.⁷ Film o dolnozemských Slovákoch z Báčskeho Petrovca, kam prichádza slovenský Maďar, aby sa zoznámil s rodinou svojej snúbenice, je na stereotypoch vystavaný a nesnaží sa to nijako skrývať. Zároveň má však ambíciu niektoré z nich rozpochybovať a hýbateľom zmien na mieste, kde akoby prestal plynúť čas, má byť práve spisovateľ, ktorý sa na skreslenom obraze podieľal svojím mlčaním. Napriek výborným nápadom a zábavným epizodám ostáva výsledný tvar filmu rozpačitý, tempo rozprávania sa zadrháva a hlavná mužská postava je viac divákovým sprievodcom po svete komických figúrok než vnímavým pozorovateľom či nebudaj aktantom.

Stand up, spolupracovala aj na príprave zeleného manuálu pre slovenskú audiovizuálnu obec a stala sa jednou z ambasádoriek zeleného nakrúcania na Slovensku.

⁷ Dudková, J.: Kde je dnes slovenský Balkán? Dostupné online: <http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-9-2022/recenzia>

To, našťastie, neplatí pre najlepšiu komédiu minulého roka *Čierne na bielom koni*. Gangsterská komédia Rasťa Boroša prináša na plátno magický realizmus v Rimavskej Sobotě s presvedčivosťou a pritom sugestívnym poetickým gestom. Film manifestuje svoju žánrovú identitu zveličením a ironickým nadhľadom, ide však skôr o pastiš než o paródiu, lebo obraz sveta je vo filme aj napriek jeho skazenosti láskavý. Podľa Martina Cielu je film „vydarenou žánrovou interpretáciou, dokonca až metaforou. A nie iba metaforou Novohradu a Malohontu. Autori filmu interpretujú svet ako bezčasovo skorumpovanú perifériu, kde už takmer nefunguje elementárna morálka a etika. V nej sa potácajú blbí a blbší gangstri, ktorí túto skutočnosť ovládajú.“⁸ Hlavné postavy príbehu sa síce živia úžerou, ale na konci príbehu sa im oboj darí, akoby náhodou, zísť z cesty – starší Lučáno Ármin Wámbéry porozumie svetu a stiahne sa do samoty prírody, mladší Bandy Kohary utečie s láskou svojho života, milenkou znepriateľeného bosa z Lučenca. Napriek tomu, že estetika filmu vychádza z miestneho koloritu, prostredie prechádza výraznou štylizáciou. Film využíva rôzne jazykové a hudobné kódy a vytvára prítlačivé napätie medzi naturalizáciou a exotizáciou. Režisér Boroš ním potvrdil to, čo prisľúbil svojím debutom Stanko (2016): že patrí k tvorcom novej filmárskej generácie s výrazným autorským rukopisom, ktorí by mohli revitalizovať podobu súčasnej slovenskej kinematografie, a to aj vďaka inklinácii k žánrovému filmu. Vďaka jeho prvému celovečernému hranému filmu označil Václav Macek Boroša v hodnotiacej správe o slovenskom hranom filme roku 2016 za akési zjavenie roka a prirovnal ho k tvorcom nezávislého amerického filmu.⁹ „Bola to na svoju dobu pozoruhodná, skoro až paradokumentárna sociálna interpretácia súčasnosti“, ktorá „má pod povrchom svojho naratívneho žánrového pravidla“,¹⁰ napísal o Stankovi Martin Ciel. „Je to road-movie a pracuje veľmi presne so žánrovými konvenciami, ktoré podporujú, dokonca emocionálne umocňujú smutný príbeh hlavnej postavy. *Čierne na bielom koni* je zase film v prvom pláne proklamatívne žánrovo nasadený, ktorý však využíva zobrazenie sociálnych faktov referenčného pozadia tak, aby bola tá žánrovosť uveriteľná a pravdepodobná.“¹¹ *Čierne na bielom koni* je film intertextuálne hravý, svojím komentujúcim, spochybňujúcim rozprávačom zábavne autoreferenčný a bezpochyby je najvýraznejšou žánrovou udalosťou roka.¹²

Metaforický realizmus

Kým realizmus Borošovej gangsterky je magický, realizmus *Svetlonoci* je mysteriózny. A mám na mysli žánrovú výpožičku, pretože režisérka Tereza Nvotová umiestňuje svoje hrdinky do

⁸ Ciel, M.: O filme a žánri. Dostupné online: <http://www.filmsk.sk/cislo/11-2022/recenzia/cierne-na-bielom-koni>

⁹ Macek, V.: Hraný film roku 2016. In: *Slovenský film v roku 2016. Zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu 2017*. Bratislava: VŠMU – SFTA – SFÚ, 2017, s. 27. ISBN 978-80-8195-017-9

¹⁰ Ciel, M.: O filme a žánri. Dostupné online: <http://www.filmsk.sk/cislo/11-2022/recenzia/cierne-na-bielom-koni>

¹¹ Tamže.

¹² Na cenách Slnko v sieti film premenil prekvapivo len jednu nomináciu (najlepší mužský herecký výkon vo vedľajšej úlohe pre Attilu Mokosa za postavu Lučána Ármína Wámbéryho) a so 14 650 divákmi obsadil 6. miesto v návštevnosti slovenských filmov.

prostredia, ktoré svojou zlovestnou tajomnosťou nielen vytvára atmosféru, ale aj je aktívnym činiteľom príbehu. Na prvý pohľad inovatívne rozprávanie o inakosti skrýva pod povrchom nemalé množstvo stereotypov a zjednodušení. Tie sa týkajú predovšetkým genderovo nastavených obrazov postáv, ktoré sú často jednosmerné, ploché. O svoju nezávislosť a slobodu bojujú mladé ženy, ktorá patria lesu, prírode – tie, ktoré patria dedine, zlyhávajú, vzdávajú sa. Muži, patriaci dedine, sú len prekážkami na tejto ceste. Film bol kdesi v diváckych diskusiách výstižne charakterizovaný ako „úspešný feministický výboj“. Je skutočne nasýtený emóciami a akoby z podvedomia sa derúcimi archetypálnymi obrazmi hadov, vlkov a lesa, ktorý funguje ako nevyspytateľné magické a temné miesto s osudovo hrozivou metaforikou útesu (to aj v *Piargoch* či *Zakliatej jaskyni*). Efektnú filmovú estetiku má *Svetlonoc* aj vďaka tvorivým žánrovým výpočítokám, ale folkhoror, podsúvaný divákovi v paratextoch, v ňom nájdeme len ťažko. Ten totiž legendy verifikuje, kým *Svetlonoc* ich využíva len východiskovo, oslabuje pôvodný desivý mýtus a rekonštruje staronový mýtus o ľudskej obmedzenosti a nebezpečnom strachu z inakosti. Film prezrádza osobnú zaangažovanosť, koniec koncov podobne ako hraný debut Terezy Nvotovej. No kým jej *Špina* (2017) je vo výsledku komorné, sústredené, až introvertné filmové rozprávanie, *Svetlonoc* je extrovertná, dožaduje sa diváckej pozornosti. *Špina* je divácky zámerne nekomfortná, *Svetlonoc*¹³ manifestačne provokatívna a divácky otvorená, čo sa jej darí aj vďaka žánrovej variabilite.

Realizmus filmu *Piargy* je metaforický. Scenár Jany Skořepovej a Iva Trajkova spája viacero Švantnerových naračných motívov, nie je len adaptáciou rovnomennej poviedky, ale jej autorským rozvinutím. Vo výsledku je Trajkov film v prvom rade sociálnou drámou, ktorá predstavuje tradičné a rodovo jednoznačne definované postavy v konzervatívnom, silne patriarchálnom dedinskom prostredí, ktoré znášajú autoritatívne, až tyranské správanie otca rodiny. Mária Ferenčuhová v recenzii kritizuje film práve za to, že konzervuje rámec patriarchálne usporiadaného sveta, reprodukuje ho a estetizuje.¹⁴ Zároveň sa na pozadí sociálnej drámy rysoje aj historický kontext slovenského štátu s rastúcou podporou nacizmu. Hoci *Piargy* ostávajú námetom, chronotopom (slovenské hory a dedina) a do veľkej miery aj obrazom slovenské a evidentne ctia tradície slovenského filmu, ktoré sa tu aj aluzívne sprítomňujú, zároveň prekračujú tieň národnej kinematografie, ponúkajú atraktívnu filmovú estetiku, v ktorej sa podarilo veľmi efektívne (a efektne) vytvoriť napätie medzi naturalizáciou a exotizáciou, regionálnym a svetovým. Ferenčuhová v tejto súvislosti upozorňuje na intenzívne úsilie o artovosť, opulentnú výtvarnosť a až ornamentálny vizuál, v ktorom sú „kompozície záberov premyslené, viacbodové svetlenie je efektné. Uhrančivo krásne čiernobiely obrázky však pôsobia umelo.“¹⁵ *Piargy* skutočne balansujú na hranici gýča: čiernobiely obraz pôsobí veľmi výtvarne,

¹³ Film získal Zlatého leoparda na MFF v Locarne v súťaži Cineasti del presente a doma si počtom 11 774 divákov vyslúžil 7. miesto v rebríčku návštevnosti slovenských filmov. Slnko v sieti získali Pjoni (Jonatán Pastirčák) a Rob za najlepšiu filmovú hudbu.

¹⁴ Ferenčuhová, M.: Ťaživý svet v sklenenej guli. Dostupné online: <http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-10-2022/recenzia>

¹⁵ Tamže.

je dokonalý rámovaním aj jednotlivými svojimi zložkami v podstate až na úroveň akejsi formálnej manieri, pričom sa mu darí zdôrazniť folklórne prvky bez toho, aby vkusovo diskvalifikoval zahraničného diváka. *Piargy* sú ako historický film tragickým prorocťom nastávajúcej vlády fašistického teroru. Ale sú aj vzťahovou drámou, básňou o vine a treste a v tom sú univerzálne. Oproti *Neveste hôľ* Martina Ťapáka z roku 1971 sú *Piargy* Iva Trajkova recepcne ústretovejšou filmovou podobou Švantnerovej lyrizovanej prózy, predovšetkým vďaka oslabeniu lyrickosti v prospech silnejšieho príbehu. Výsledný tvar je však aj napriek čitateľnému estetickému kalkulu dostatočne presvedčivý na to, aby bol opakovane oceňovaný doma aj v zahraničí.¹⁶ Aj *Kryštof* českého režiséra Zdeňka Jiráského je drámou s väzbami na historický film. Autentifikujúce odkazy na dobu nie sú len kulisou pre „his story“, ale i prostriedkom oživenia „history“. Pripomínať si ideologické čistky v Československu v päťdesiatych rokoch minulého storočia – vo filme konkretizované likvidáciou kláštorov v Akcii K a vražedne sprísneným hliadkovaním na hraniciach – je rovnako dôležité ako nakrúcať filmy o zverstvách vojny. Postava Kryštofa prepája oba motívy, je postulantom a do istej chvíle úspešným prevádzzačom cez štátnu hranicu. Jeho vlastný prechod sa však mení na cestu plnú labyrintových odbočiek, ktoré vyústia do nezdaru a Kryštofovo sebaobetovania (pre lásku, výčitky, vieru...), a divák si nevdojak spomenie na Lutherov *Chodník cez Dunaj* (1989). Filmový jazyk *Kryštofa* je nasýtený kresťanskou ikonografiou a práve to ho vychýľuje k metaforickému realizmu.

Civilný realizmus

Tieňohru som zaradila do tohto prehľadu ako jedinú zo skupiny minoritných projektov, a to z niekoľkých dôvodov, najmä pre nomináciu na Slnko v sieti a predovšetkým pre režisérsku osobnosť Petra Bebjaka. Už nejaký čas je bezpochyby najaktívnejším slovenským režisérom, ktorý sa navyše vedomo vystavuje zvodom a nástrahám žánrového filmu. Počnúc romantickou drámou *Marhuľový ostrov* (2011) s naračným oblúkom antickej tragédie a so sugestívnou autorskou poetikou nakrútil vrátane *Tieňohry* sedem celovečerných hraných filmov, všetky s výrazným (a vždy iným) žánrovým rukopisom. *Tieňohra* má žánrovo hybridný charakter, kolíše medzi drámou, kriminálkou a trilerom; práve dramatické prvky a snaha o prehĺbenie psychologizácie postáv prostredníctvom vytrvalej a naliehavej kamery spomaľujú rozprávanie a oslabujú žánrovú dynamiku do tej miery, že diváka vyrušujú. Boxerské prostredie, ring, pre divákov metaforicky a pre postavy synekdochicky zastupuje permanentný zápas, a predsa útočisko, lebo je to herné prostredie, v ktorom má hráč možnosť v opakovaní korigovať chyby. Keď sa tento priesťor naruší, príbeh smeruje jednoznačne ku katastrofe. Celovečerný hraný debut *Obeť*

¹⁶ Ocenenia: najlepší dlhometrážny hraný film – MFF Los Angeles, najlepšia kamera – MFF Fantaspoa, Brazília, atď., 11 premenených nominácií v rámci národnej súťaže Slnko v sieti (z celkového počtu 16) vrátane ceny za najlepší filmový scenár, najlepší ženský herecký výkon v hlavnej úlohe i vo vedľajšej úlohe a najlepší mužský herecký výkon v hlavnej úlohe.



Záber z filmu *Obet'*

Michala Blaška je v slovenskom prostredí nesmierne citlivým územím, a preto odvážnou občianskou výpoveďou. Nemám tým na mysli len aktuálne živú tému ukrajinských imigrantov, ale aj témy mediálnej manipulácie, politikárčenia, spoločenského tlaku, individuálneho svedomia, ktoré v slovenskom prostredí rezonovali niekoľko rokov v kauze Hedvigy Malinovej. Filmová rétorika príbehu ukrajinskej matky adaptujúcej sa na život v Česku je veľmi civilná, kamera ju neúnavne a sústredene sleduje, obnažuje ju vo chvíľach, keď jej tvár podlieha panike, pochybnostiam, výčitkám. *Obet'* je film presný v tom, ako zaznamenáva, vykresľuje, nevynáša rozsudky, ale diváka k nim provokuje. Katarína Mišíková v recenzii pre *Film.sk* veľmi presne charakterizuje spôsob zobrazenia hlavnej postavy, ukrajinskej matky Iriny, prostredníctvom analógie s konceptom implikovaného subjektu kultúrneho historika Marka Rothberga. „Dramatické jadro filmu sa sústreďuje na Irinu ako implikovaný subjekt, na to, ako sa vyrovnáva so svojou pozíciou“, pričom „implikovaný subjekt nie je obeťou ani páchatelom, ale skôr účastníkom v dejinách a sociálnych zariadeniach, ktoré generujú pozície obete a páchatela. Implikovaný subjekt nenesie priamu či právnu zodpovednosť za sociálnu nerovnosť či násilie, ale nesie kolektívnu zodpovednosť za štruktúrne a kolektívne formy nepravosti.“¹⁷ Táto stratégia je recepcne o to efektívnejšia, že funguje na pôdoryse príbehu hľadania vinníka. Z jednej perspektívy je film kriminálkou, z druhej, v tomto prípade zásadnejšej, sociálnou drámou. Naračný rámec kriminálky však pomáha budovať napätie, ktoré film divácky zatraktívňuje a zároveň problematizuje tým, že dynamicky zamieňa rolu obete a vinníka. Práve žánrové nasvietenie robí z obyčajného príbehu neobyčajné, hoci stále veľmi civilné filmové rozprávanie, ktoré získalo národné filmové ceny Slnko v sieti ako najlepší film a za najlepšiu filmovú réžiu a stalo sa slovenským kandidátom na Oscara v kategórii medzinárodný celovečerný film.

¹⁷ Mišíková, K.: Mimo pozície obetí a vinníkov. Dostupné online: <http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-10-2022/recenzia>

Juraj Lehotský ostal aj vo svojom treťom celovečernom hranom projekte *Plastic Symphony* verný autorskému filmu, ktorým inklinuje k sociálnej dráme. Na rozdiel od predošlých projektov, v ktorých sa príbehy sústreďovali na mladé dievčatá, je hlavnou postavou príbehu mladý muž. Devízou jeho filmov je pozorovanie reálneho sveta, čo platí aj pre *Plastic Symphony*. Film zaznamenáva veľmi civilný obraz súžitia dvoch veľmi odlišných nevlastných bratov – hendikepovaného Dávida a nadaného violončelistu Matúša. Matúš bol pre rodinné a finančné okolnosti nútený predčasne ukončiť štúdium, ťažia ho pocity nenaplnenia a akejsi životnej krivdy, brata vníma v istých chvíľach ako bremeno a uľaví sa mu, keď získa angažmán vo Viedni a môže z domu uniknúť. Filmové rozprávanie plynie veľmi pokojne, kamera sleduje Matúša po celý čas tak intenzívne, že máme pocit, že príbeh rozpráva on, hoci takmer neprehovorí. Znepokojivá intimita záberovania, eliptickosť rozprávania a preverovanie hodnotových rámcov môže divákovi evokovať estetiku filmov Dušana Hanáka, ktorý rovnako ako Lehotský vystavuje svojimi filmami diváka veľmi osobnej, intímnej konfrontácii. Vysoká miera intímnosti filmového rozprávania posilňuje jeho možnú funkciu spovede, čo by mohlo tvoriť estetický protipól k dominantným žánrovým projektom. Ale ani taký žáner, akým je gangsterka, nemusí nutne znamenať rezignáciu na schopnosť ponúknuť priestor na spoveď, čoho dôkazom je aj *Wámberyho (Čierne na bielom koni)* dôverná rozprava s divákom.

Špecifický priestor spovede umožňuje formát mokumentu a vytvára ho projekt, ktorý sa viacerými atribútmi vymyká spomedzi ostatných slovenských filmov premiérových v slovenských kinách v predošlom roku. Je to projekt *OUCA – (NE)SKUTOČNÍ PRÍBECH* Petra Pavlíka, tvorcu fanúšika sprítomňujúceho v našej kinematografii aktuálne mimoriadne exponovaný trend *Do It Yourself*, režiséra amatéra, ktorý vytvoril fiktívny dokument o antivaxerovi konšpirátorovi zaznamenávajúcom svoju lockdownovú realitu. Tvorca a herec v jednej osobe vychádza naračne z faktickej pandemickej situácie a využíva autentický virtuálny priestor generujúci v danom čase obrovské množstvo hoaxov, ktorých kumulácia vytvára osnovu príbehu. Formát mokumentu v plnej miere legitimizuje práve živý virtuálny priestor každodennosti, v ktorom má odrazu množstvo ľudí potrebu deliť sa o túto každodennosť s inými, v lepšom prípade o to, ako si ju pretvára, artificializuje. Hlavným vyjadrovacím prostriedkom dokumentovania osobného príbehu presvedčivého neherca Pavlíka sú hovoriace hlavy a zjavná hyperbola graduje až tak, aby nenechala nikoho na pochybách, že ide o satirický komentár k neuveriteľne absurdnému a zároveň desivo faktickému stavu slovenskej spoločnosti, jej svetonázorového intervalu a mediálneho priestoru.

Hrdinky a hrdinovia (česko-)slovenského filmu 2022

Spätňý pohľad na postavy slovenského filmu, viac či menej formované žánrovým jazykom, mi umožňuje vidieť vcelku plastickú mozaiku vyskladanú z výrazných typov, kuriózných figúrok aj stereotypných schematických charakterov. Ako príznak nielen komediálnych naratívov nájdeme opakujúci sa obraz muža v kríze stredného veku, ktorý potrebuje riešiť svoju nespokojnosť a radikalizuje gesto hľadania, demonštruje zmenu – rozvodom

(zubár Martin z evitovky, už rozvedený Peťo z filmu *Šťastný nový rok 2: Dobro došli*), neverou či (alebo zároveň) zmenou pracovnej pozície zväčša z istoty do (vzrušujúcej) neistoty (komik Mišo z filmu *Stand up*, Tomino zo snímky *Šťastný nový rok 2: Dobro došli*), zmenou životného štýlu (Ondřej z *Indiána*, František z poviedky *Marika* filmu *Superžena*) a pod. V tejto podobe ide predovšetkým o generačnú výpoveď, ale hľadanie identity a autenticity životného postoja definuje aj príbeh violončelistu Matúša v *Plastic Symphony*. Do tohto rámca zapadajú aj postavy z gangsterky *Čierne na bielom koni*, v ktorej režisér variuje hlavného hrdinu svojho debutu – postavu hochštaplera s vnímavou dušou, ako ho pomenoval Václav Macek.¹⁸ Slovenské filmy roku 2022 ponúkajú množstvo hochštaplerov, ale aj hrdinov osobných príbehov, ktorí často nenudia stereotypnosťou ani v žánrových skresleniach, hoci sugestívnosti prvého (nežánrového) slovenského hipstera v Šulíkovej *Záhrade* (1995) sa zrejme približuje len Lučáno Ármin Wámbéry. V istom zmysle s týmito nespokojnými hľadajúcimi postavami korešponduje aj záchranár-boxer-pomstiteľ Jan Kavka v *Tieňohre*, hoci jeho frustrácia nie je spôsobená krízou stredného veku, ale vonkajšími príčinami.

Ženské postavy dostávajú v romantických komédiách o čosi väčší priestor než mužské, čo je vzhľadom na naračnú dominantu i perspektívu a rodovo jednoznačne profilované publikum neprekvapivé. Čitateľne typizované postavy sú identifikovateľné prostredníctvom konvenčných sociálnych konštruktov – žena po pôrode sa má venovať dieťaťu, nie chodiť do práce, úspešná kariéra u ženy predpokladá zanedbávanie osobného života a nezáujem o vzťah, žena vo falošnom mediálnom obraze manželstva verejného činiteľa je obeťou a pod. Kronerove a Ferencovej romantické projekty tak zdanlivo vytvárajú dobovo relevantné referenčné pole, v skutočnosti však nemajú ambíciu revidovať vážnejšie témy. Naopak, participujú na skreslených a občas už aj zastaraných obrazoch rodových a spoločenských stereotypov, ktoré u divákov stále (a nielen nostalgicky) rezonujú.

Klišé v podobe ženy vampa (dievča v *Júlii*), femme fatale (ona v *Lucii*) či akéhosi ideálneho jednotiaceho archetypu ženy (*Marika*) zas modeluje dominujúci obraz ženy v poviedkovej *Superžene*, ktorá však evidentne narába s týmito vysoko konvencionalizovanými obrazmi ako so zámernou rétorickou figúrou. Ženské postavy v *Piargoch* podliehajú rovnako ako mužské pevným stereotypom na sociálne a rodovo nemenne rastrovanom slovenskom vidieku, plnom predsudkov. Hoci detaily a polodetaily tváří, predovšetkým ženských postáv (sľubne neskrotná Juliša, ticho trpiaca Roháčka, šokovaná Johanka), divákovi často prezrádajú nesúhlas, ten sa končí zväčša len ako sebazaprenie, rezignácia či dokonca prijatie. Najvýraznejšie ženské typy prichádzajú so *Svetlonocou*, ale ani tam úplne neuniknú stereotypnej rétorike. Obe hlavné postavy majú za sebou hraničné životné skúsenosti, čo im umožňuje vstúpiť do tradicionalistického a výrazne konvenčného prostredia ako výrazným, vymykajúcim sa charakterom. Každá zo sestier je svojím vlastným spôsobom výstredná. Mira sa živí bylinkárstvom a užíva si neviazaný

¹⁸ Macek, V.: Hraný film roku 2016. In: Slovenský film v roku 2016, s. 27.

sex, je nespútaná, svojhlavá, spojená s prírodným živlom by mohla byť akousi vzdialenou alúziou na Zunu z *Nevesty hôľ*. Šarlotu, naopak, trápia výčitky svedomia a neurózy, ktoré sú výsledkom očakávaní a následných zlyhaní v jednotlivých životných rolách: najprv dcéry, potom sestry a nakoniec matky. Ostatné postavy v príbehu sú konfrontované so schematickosťou ešte výraznejšie, pretože vždy synekdochicky zastupujú jeden problém, jeden druh konfliktu.

Implicitnou, nevyslovenou témou slovenského filmu ostáva dynamika regionálneho a svetového, naturalizácie a exotizácie a rezonuje tu aj otázka miery osobitej slovenskej identity filmu a jej podôb, napr. vo vzťahu k československej filmovej rétorike, prípadne k zjavným kozmopolitným tendenciám.

Vo výsledku hodnotím rok 2022 pozitívne, pokiaľ ide o kvantitu a vlastne aj kvalitu, a to aj vďaka (nie napriek) zjavnej (a často demonštrovanej) spriaznenosti so širším kultúrnym kontextom, s euroamerickým kultúrnymi kódmi, s väzbami na archív popkultúrnej pamäti, ktorý si tvorcovia úplne prirodzene budovali od detstva najprv ako diváci, až potom ako reflektujúci tvorcovia. Hoci lifestyleová akčná komédia Evy Borušovičovej *Vadí nevadí* (2001) bola predovšetkým pretavenou fascináciou žánrovým rozprávaním a v tomto zmysle viac žánrovým experimentom nadväzujúcim na filmársky postoj/svetonázor tvorcov akčnej komédie o zločine *Na krásnom modrom Dunaji* (Štefan Semjan, 1994) než žánrovou udalosťou, môžeme ju pokojne vnímať ako mileniálny manifest tvorcov, ktorí sa (v prostredí, ktoré dlhodobo nevelmi prialo žánrovému filmu) neboja priznať, že svet amerického žánrového filmu ich fascinuje a autenticky k nim prehovára. O dvadsať rokov neskôr máme v slovenskej kinematografii celú plejádu tvorcov (generačne rôznorodých), ktorí sa neostýchajú priznať k tejto žánrovej ukotvenosti svojho vkusu a pamäťovej encyklopédie. A často nejde len o mladých začínajúcich tvorcov, ale aj o generačne starších, zväčša však debutujúcich režisérov. Nemajú potrebu kriticky podrývať žánrovú identitu filmového rozprávania, ale tvorivo rekonštruujú rozkoš z inovácie opakovania, vedú zmysluplný dialóg s autorským (artovým) filmom.

Katarína Mišíková

VIDITEĽNÉ ŽENY

Keď mala Virginia Woolfová v októbri roku 1928 pred ženskými fakultami na univerzite v Cambridgei predniesť prednášku o ženách a literatúre, napriek svojmu ostrovtipu a vybrúsenému štýlu bola v rozpakoch. Konštatovala totiž, že hoci v dejinách literatúry figuruje niekoľko autoriek, obraz žien v nej modelujú zväčša muži. A že ak by sme mali poskladať portrét ženy podľa jej literárnych podôb, bol by to portrét najrozmanitejších foriem ženstva ako kľúčových figúr dejín. Tento portrét by sa však nijako nezhodoval s podobami ženy v realite. Woolfová píše o takejto rozporuplnej podobe ženy ako o čudne poskladanej bytosti: „Vo fantázii je vrcholne dôležitá; prakticky je úplne bezvýznamná. Prestupuje poéziu od prvej stránky po poslednú; v dejinách sa viac-menej nevyskytuje.“¹ Woolfová svoje úvahy natoľko rozširovala, až z nich vznikla rozsiahla esej *Vlastná izba*, v ktorej prostredníctvom metaforickej a fikcionalizovanej formy pomenovala rodové i sociálne limity písania žien, zjednodušene vyjadrené elementárnou požiadavkou: aby žena mohla písať prózu, potrebuje vlastné peniaze a vlastnú izbu. Teda potrebuje byť svojou vlastnou paňou, bez rolí vymedzovaných jej mužmi – rolí múzy, manželky, matky či slúžky.

Od Woolfovej úvah nás delí takmer storočie, niekoľko vln feminizmu a v ich dôsledku aj reálne zmeny v sociálnom a ekonomickom postavení žien. V platnosti sú verejné politiky podporujúce rodovú rovnosť, o potrebe rovnosti práv už nehovorí len ženy, ale aj muži. Dokonca sa snažíme rodovo scitlivovať a feminizovať aj taký patriarchálny systém, akým je slovenský jazyk. Mohlo by sa zdať, že v ére, ktorá začína otvárať svoje myslenie smerom k fluidným rodovým identitám a zbavuje sa binárnych opozícií ako koreňa sociálneho myslenia, už žena nie je oným „druhým pohlavím“ Simone de Beauvoirovej. Keď si však kladiem otázku o reprezentácii žien v slovenských filmoch roka 2022, ocitám sa bez Woolfovej ostrovtipu a vybrúseného štýlu v ešte väčších rozpakoch.

Pýtam sa totiž, či sa zmenila aj podoba ženy v slovenskej filmovej fikcii. Či sa vymanila zo stereotypov, vytýčených mužmi. Či sa zmenilo profesionálne zastúpenie žien v kinematografii, a ak áno, ako sa prejavilo na obraze žien vo filme. A v neposlednom rade sa

¹ Virginia Woolfová: *Vlastná izba*. In: *Vlastná izba*. Bratislava: Kalligram 2000, s. 271.

pýtam sama seba, ako preskúmať vlastný internalizovaný sexizmus tak, aby sa z môjho uvažovania o kinematografii nestalo kádrovanie filmov na absurdnej stupnici rodovej (či inej) korektnosti, ako to, žiaľ, čoraz častejšie vidíme aj v mienkotvornej slovenskej filmovej kritike. Na fóre Týždňa slovenského filmu, ktoré by nám malo pomôcť lepšie porozumieť stavu, perspektívam a výzvam domácej kinematografie, chcem ponúknuť tieto otázky.

Nerada by som však vzbudila očakávania, že na ne vo filmovej produkcii jedného roka jednej európskej krajiny nájdem vyčerpávajúce odpovede. Nazdávam sa, že žiadne kultúrne konštrukty nie sú apolitické, verím, že kultúra je priestor, v ktorom rôzne sociálne skupiny zápasia o nadvládu nad významami. Téma je preto naliehavá, obzvlášť na Slovensku, kde politici v pravidelných intervaloch zneužívajú agendu rodových práv a identít na odpútanie pozornosti od skutočných sociálnych problémov a kde sa ľ živo prekresľujú ideologické bojové línie medzi demokraciou a totalitou ako línie medzi liberalizmom a konzervatívizmom.

Mojím teritóriom však je a má zostať kinematografia. Preto tvrdím, že sa oddá diskutovať o tom, ako uvažovať, písať a rozprávať o filmovej reprezentácii žien v našej (hranej) kinematografii. Koniec koncov, kinematografia reflektuje kolektívne identity a zároveň sa podieľa na ich konštrukcii.

V snahe uplatniť objektívne kritériá by sme napríklad mohli podrobiť slovenské hrané filmy roka 2022 takzvanému Bechdelovej testu.² Zistili by sme tak, že z trinástich celovečerných hraných filmov pre kiná len v troch vystupujú ženy, ktoré sa rozprávajú o niečom inom ako o mužoch a zároveň nie sú priamo sexualizované: vo filmoch *Obet*, *Svetlonoc* a *Zakliata jaskyňa*. Že neraz by príbehy, ktorým dominujú protagonistky, ako napríklad romantické komédie *Šťastný nový rok 2: Dobro došli*, *V lete ti poviem, ako sa mám* alebo *Láska hory prenáša*, Bechdelovej testom zrejme neprešli. A že v niektorých filmoch zohrávajú ženské postavy marginálnu funkciu dramatickej barličky, ako napríklad vo filmoch *Kryštof* alebo *Plastic Symphony*. Zistili by sme aj to, že hoci ženy sú protagonistkami až v ôsmich filmoch, samostatný dramatický oblúk, ktorý nie je fixovaný na mužského partnera, majú asi len filmy *Obet* a *Svetlonoc*. Sotva by sme sa však takto niečo dozvedeli o tom, ako sú ženy portretované a či náhodou ich marginalizácia

² Bechdelovej alebo Bechdelovej-Wallaceovej test je metóda hodnotenia rodovej rovnosti vo fikcii na základe troch hlavných kritérií. Skúma sa ním, či v príbehu vystupujú aspoň dve ženy, či majú tieto ženy relevantný dialóg a či sa tento dialóg týka niečoho iného ako mužov. Názov aj samotné kritériá sú inšpirované komiksom Alison Bechdelovej *Dykes to Watch Out For* (v českom preklade Alison Bechdel: *Lesby k pohľadaniu*. Praha: LePress, 2010) z roku 1985. Hoci Bechdelová v ňom pomenovala problémy nerovnovážneho zastúpenia protagonistiek a ich sexistickú reprezentáciu v populárnej kinematografii, jej ambíciou nebolo urobiť z tejto idey kvantitatívne kritérium hodnotenia rodovej korektnosti filmov. Napriek tomu sa tieto parametre začali uplatňovať vo filmovej kritike a v niektorých schémach verejnej podpory (napr. v európskom filmovom fonde Eurimages) a aplikovať nielen na filmy, ale aj na iné produkty populárnej kultúry. Hoci proti tomuto konceptu stále zaznievajú kritické hlasy, ktoré zdôrazňujú mechanickosť uplatňovania daných kritérií, stal sa predobrazom aj iných metód analýzy tematických obsahov fikčných diel, zameraných na otázky rodovej, etnickej, rasovej či sexuálnej identity. Pozri aj verejne dostupnú databázu filmov Bechdel Test Movie List <https://bechdeltest.com>, ktorá obsahuje takmer desaťtisíc filmov.

v príbehu nemôže byť celkom prirodzená (ako napr. vo filme *Kryštof*, ktorý sa venuje Akcii K, teda likvidácii mužských kláštorov komunistickou mocou).

Možno by bolo zaujímavejšie pozrieť sa na to, ako sú ženy zastúpené v relevantných pozíciách vo filmových štáboch.³ Zamerala som sa na hlavné tvorivé profesie: réžiu, scenár, kameru, hudbu, strih a produkciu. Hereckú profesiu som vynechala, keďže sa spravidla kryje s frekvenciou výskytu ženských postáv. Profesionálne sú ženy najpočetnejšie zastúpené v produkcii (celkovo osemkrát⁴). O čosi menej autorsky figurujú pri scenároch filmov (celkovo šesťkrát⁵). Ešte menej figurujú vo filmových štáboch ako autorky hudby (len dvakrát⁶). Žiadny z minuloročných filmov nemal na kameramskej a strihačskej pozícii ženu. A len tri minuloročné hrané filmy režírovali ženy.⁷ Tieto čísla majú v rámci jedného kalendárneho roka obmedzenú výpovednú hodnotu, viacej by vypovedal dlhodobejší trend. Dovolím si odhadnúť, že by pravdepodobne svedčil o pozvoľnom náraste počtu filmárov.⁸ Z minuloročných čísiel však vieme vyčítať, že ak žena zastáva vo filmovom štábe kľúčovú rolu, je to zväčša rola organizačná, teda podporujúca invenciu iných, zriedkavejšie ide o rolu autorskú. Aj to, že ženské autorstvo scenára nevyhnutne neimplikuje lepšie skóre v Bechdelovej teste, teda autonómu reprezentáciu žien. A že žena nerežírovala žiadny z minuloročných debutov – pri každej režisérke ide o už etablované filmárky. Dá sa teda vskutku neprekvapujúco usúdiť, že podľa kvantitatívnych kritérií ženy v slovenskej hranej kinematografii stále ťahajú za kratší koniec: prislúcha im skôr rola starostlivosti a organizácie, autorsky sa realizujú často v takzvaných „ženských“ alebo „rodinných“ žánroch a ich generačná obmena je pomalšia ako v prípade mužov.

Ako sa však popasovať s kvalitatívnym hodnotením reprezentácie žien? Predstavila som si celok minuloročnej hranej produkcie ako osobnosť a položila si otázku, aká je z hľadiska

³ Toto kvantitatívne kritérium, nazývané „inclusion rider“, sa začína v posledných rokoch uplatňovať v Hollywoode s cieľom dosiahnuť diverzitu vo filmových štáboch. Pojem spopularizovala herečka Francis McDormandová v roku 2018 v ďakovnej reči pri preberaní Oscara za rolu vo filme *Tri billboardy kúsok za Ebbingom* (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, r. Martin McDonagh, 2017).

⁴ Olga Raitoralová pri filme *Kryštof*, Adriana Kronerová pri filme *Šťastný nový rok 2: Dobro došli*, Olga Ňúñezová pri filme *V lete ti poviem, ako sa mám*, Petra Polnišová pri filme *Vitaj doma, brate!*, Katarína Krnáčová pri filme *Stand up*, Silvia Panáková pri filme *Piargy*, Miša Jeleneková pri filme *Plastic Symphony*, Radka Babincová a Simona Móciaková pri filme *Láska hory prenáša*.

⁵ Adriana Kronerová pri filme *Šťastný nový rok 2: Dobro došli*, Eva Twardzik pri filme *V lete ti poviem, ako sa mám*, Michaela Sabo pri filme *Stand up*, Barbora Námerová a Tereza Nvotová pri filme *Svetlnoc*, Jana Skořepová pri filme *Piargy* a Mariana Čengel Solčanská pri filme *Zakliata jaskyňa*.

⁶ Katarína Málíková pri filme *Kryštof* a Lubica Čekovská pri filme *Zakliata jaskyňa*.

⁷ Tereza Nvotová režírovala *Svetlnoc*, Mariana Čengel Solčanská *Zakliatu jaskyňu* a Marta Ferancová film *V lete ti poviem, ako sa mám*.

⁸ Téma sa venoval Miro Ulman, ktorý priniesol dáta o zastúpení žien vo filmových štáboch slovenských celovečerných filmov pre kiná v rokoch 1945 – 2018 a stručne porovnanie s medzinárodným kontextom. Z jeho zistení vyplynulo, že zásadnejší nárast počtu žien vo filmových štáboch po roku 2010 koreluje s celkovým nárastom filmovej produkcie po založení Audiovizuálneho fondu a že „[n]árast podielu žien v slovenskej kinematografii je určite potešiteľný, no v porovnaní s trendom v Európskej únii stále zaostávame“. Miro Ulman: *Ženy v slovenskom filme*. In: *Film.sk*, 2019, č. 1, s. 4 – 6.

jednotlivých filmov jej štruktúra. Inšpirovala ma pri tom šarlatánsky pôvabná analýza Hitchcockovho filmu *Psycho*, ktorú v dokumentárnom filme *Perverzný sprievodca filmom*⁹ ponúkol Slavoj Žižek, keď jednotlivé podlažia domu Normana Batesa prirovnal k jednotlivým zložkám osobnosti, ako ich teoreticky zadefinoval Sigmund Freud:¹⁰ poschodie je superego – kritický hlas morálky, pivnica je id, svet nevedomých pudov, a prízemie je priestorom ega, v ktorom zápasia zložky sebakritiky a pudov. Treba pripomenúť, že Freud tieto zložky osobnosti nestotožňoval s vedomím, podvedomím a nevedomím a neopisoval ich vzájomné vzťahy vertikálne, ako to robí Žižek. Freudova teória štruktúry osobnosti by nám však mohla byť trochu nápomocná pri prieniku do reprezentácie ženských postáv vo filmoch, kde sa relevantne vyskytujú. Freudovu teóriu budem aplikovať neortodoxne len ako metaforicko-konceptuálny rámec, ktorý mi pomôže identifikovať, ktorá zložka osobnosti je v daných filmoch dominantne reprezentovaná.

Superego, teda ideál Ja slovenskej filmovej ženy, je zabývané emancipovanými, sebavedomými a v neposlednom rade materiálne zabezpečenými a fyzicky atraktívnymi protagonistkami filmov ako *Šťastný nový rok 2: Dobro došli, V lete ti poviem, ako sa mám, Láska hory prenáša a Zakliata jaskyňa*. Zväčša sú úspešné v práci, aj keď z príbehov filmov neraz nie je jasné, o akú prácu presne ide (napr. *Šťastný nový rok 2: Dobro došli*), v dejovej línii preberajú iniciatívu (napr. vo filme *Láska hory prenáša* hľadá nevesta svojho strateného ženicha v tatranskom hoteli), prípadne riešia prekážky osudu a bojujú proti zlu (trebárs aj v podobe zlej kráľovnej ako dve soliarove dcéry v *Zakliatej jaskyni*). Tieto filmy nám síce podsúvajú silné ženské hrdinky, ale sú to ideály bez reálneho sociálneho či psychologického ukotvenia ako vystrihnuté zo ženských magazínov. Reprezentujú naplnenie toho, čo Bell Hooks nazýva reformistickým alebo lifestylovým feminizmom, teda emancipáciou žien, ktorá sa uspokojila s rozšírením možností sociálnej mobility v rámci patriarchálneho systému.¹¹ Takto konformizovanej predstave ženských hrdiniek zodpovedá aj mainstreamová filmová forma, dodržiavajúca konvencie budovania zápletky a happyendu. Vo filmoch *Šťastný nový rok 2: Dobro došli a V lete ti poviem, ako sa mám* nachádzame podobný model (spopularizovaný napr. seriálom *Sex v meste*): štyri typovo rôzne ženy v štyroch odlišných vzťahových konšteláciách riešia peripetie heteronormatívnych partnerských vzťahov. Vo filme *Šťastný nový rok 2: Dobro došli* ide o manželku a matku, ktorá sa okrem dvoch detí musí starať aj o nezodpovedného, zato oddaného manžela, o ženu, ktorá po rozvode nadviazala vzťah s talianskym priateľom, o ženu, ktorej sa rozpadlo manželstvo, pretože jej manžel neakceptoval jej profesionálne ambície, a ona tak zostala s malým synom sama, no a napokon asi o najmenej zaujímavú protagonistku, nevestu tesne pred sobášom. Okrem takto stereotypizovaných podôb ženy tu nachádzame aj ďalšie stereotypy: mladú influencerku zlatokopku alebo dve rôzne verzie matiek: jednu, ktorá aj v zrelom veku dokáže roz-

⁹ *The Pervert's Guide to Cinema* (r. Sophie Fiennes, 2006).

¹⁰ Sigmund Freud: Ja a Ono. In: Sigmund Freud: Za princípom slasti. Bratislava: Kalligram 2005, s. 106 – 151.

¹¹ Bell Hooks: Feminizmus do vrečka. O zanietých politikách. Bratislava: Aspekt 2013, s. 19 – 23.

poznať šancu na partnerské šťastie a nasleduje ju, a druhú, ktorá sa ani po rokoch nepreniesla cez rozvod. V intenciách žánru romantickej komédie sú stereotypizované aj mužské postavy, avšak vzhľadom na tému môjho príspevku si ich dovoľím ponechať bokom a radšej sa zameriam na to, aké problémy film tematizuje. Emancipovaná žena sa rozhodne prijať pracovnú výzvu aj za cenu straty manžela a musí sa tak sama postarať o syna. Žena po rozvode má skončiť s minulosťou a dať životu ďalšiu šancu. Žena v šťastnom manželstve má prijať svojho manžela aj s drobnými nedostatkami. A nevesta sa musí vyrovnáť s nezaujmom svojho otca, ktorého napokon vráti do jej náručia jej budúci manžel. Všetky tieto dejové línie riešia protagonistky výlučne prostredníctvom vzťahov s mužmi a ich sociálne či profesijné kontexty nie sú pre zápletku relevantné – s výnimkou riaditeľky hotela na chorvátskom pobreží, kam je celý dej zasadený. Film *V lete ti poviem, ako sa mám* predstavuje zdanlivo o čosi menej sploštený obraz žien vďaka tomu, že ho zasadzuje do rámca zmiešanej mužsko-ženskej partie bývalých spolužiakov a tematizuje aj problémy protagonistov mužov. Opäť tu nachádzame štyri rôzne typy žien: televíznu celebritu s dokonalou rodinou, ale aj s tajomstvom z minulosti, manickú matku a manželku, ktorá v honbe za dokonalosťou zabudla načúvať potrebám svojho manžela, emancipovanú single právničku, ktorá si nechce pripustiť túžbu po vzťahu, a ženu, ktorá pred manželom zatajuje, že sa vrátila do práce, lebo on z nej chce mať vzorovú matku, manželku a gazdinú. Priamočiarejšie stereotypy tu objavíme vo vedľajších dejových líniiach: v premiérovi – patriarchálnom despotovi alebo v chlapcovi, ktorý nechce hrať hokej, ale radšej tancovať breakdance. Hoci podobne ako v prvom analyzovanom filme je aj tu sociálny kontext postáv exponovaný málo, profesijná situácia je pre zápletku a realizáciu naplnenia protagonistiek kľúčová. Postavy tu totiž riešia zmeny vzťahových pozícií a musia prijať pravdu o svojich životoch: single právnička sa musí otvoriť, celebrita čeliť minulosť, dokonalá manželka prijať krach nedokonalého vzťahu a pracujúca matka sa musí vzoprieť predstavám svojho manžela. Realistickejšie nastavenie hrdiniek, vzťahov i problémov sa odzrkadľuje na prevrátenom happyende: namiesto svadby dochádza k láskavému rozchodu jednej z dvojíc – žeby k novej méte heterosexuálnych vzťahov? Súčasné romantické komédie nezatvárajú oči pred sociologickou realitou rozpadu partnerských vzťahov, no riešia ich výlučne v rovine emocionálnej, bez rodinných či ekonomických konzekvencií – najmä pre ženy. Vzťahovým happyendom, dominujúcim rámcem ženského úspechu, sa končí aj tretia romantická komédia *Láska hory prenáša*. Tu je však cesta k svadobnému obradu ozvláštnená zručne vybudovaným achronologickým rozprávaním. Hoci je zasadené do podobne idealizovaného prostredia ako prvé dve romantické komédie (pobrežnú scenériu a vianočnú Bratislavu vystriedal tatranský hotel) a o zázemí hrdiniek sa tu okrem ich vzťahov s mužmi veľa nedozvieme, postavy sú menej stereotypizované, ťažisko komiky nie je postavené na ošúchaných vtípoch ako výstrelky v opitosti či seknuté kríže, ale na situačnej komike. Prvkom, ktorý nachádzame vo filme *Láska hory prenáša* a ktorý ho spája s filmom *Šťastný nový rok 2: Dobro došli*, je motív rozvedených a rozvadených rodičov, ktorých nedobrovoľne spojí svadba potomka. Rodičia ako ultimatívna autorita superega tu na jednej strane fungujú ako hlas svedomia, ktorý formuje protagonistky, tie však na druhej strane práve túžbou po naplnení partnerského

zvázku naprávajú ich zlyhania a afirmujú tak vzťahový ideál. Podobne ako v snímke *Láska hory prenáša* vystupujú aj v rozprávke *Zakliata jaskyňa* ako dramatické motory zápletky ženy: dve soliarove dcéry a zlá kráľovná. Presun rodového ťažiska z hrdinov na hrdinky je v rozprávkových naratívoch dnes už pomerne bežný (len zo slovenskej kinematografie spomeňme napríklad *Sedem zhavranelých bratov* [r. Alice Nellis, 2015]). *Zakliata jaskyňa* predstavuje v súlade s mravoučným posolstvom žánru rozprávky tri rôzne ženské typy, ktoré sú podľa svojho charakteru potrestané alebo odmenené: rozumnú a zodpovednú soliarovu staršiu dcéru, impulzívnu a rebelujúcu mladšiu dcéru a démonicky mocibažnú kráľovnú. Hoci sú tieto tri ženské charaktery stereotypné (dobré dievča – rebelka – zlá bosorka), inováciou je, že naplnenie cieľa (teda zrušenie kлятby a záchrana kráľovstva) sa podarí vďaka kooperácii so síce menej aktívnymi, zato reformovanými mužmi – dvoma princmi. Záverečné spojenie dvoch sestier s dvoma bratmi predstavuje afirmáciu predchádzajúceho stavu vecí ako obnovenie mocenskej i rodovej rovnováhy, v ktorom musia byť činy žien napokon validované postavením mužov. Vidíme teda, že idealizovaný obraz žien ako silných dramatických hrdiniek môže vykazovať rôznu mieru stereotypizácie aj v závislosti od artikulovania ich vzťahov s mužskými náprotivkami. Vo všetkých prípadoch však platí, že tento ideál je sprostredkovaný v žánroch idealizujúcich realitu prostredníctvom romantických alebo fantazijných motívov a klasicizujúcich naratívnych a štylistických vzorcov, ktoré operujú podprahovo na nevedomej úrovni.

Zdanlivým protipólom superega je id, teda Ono, najnižšia zložka osobnosti. Toto sídlo pudovej a libidóznej energie, zasunutej v nevedomí, by mohli reprezentovať sexualizované protagonistky filmov *Superžena* a *Čierne na bielom koni*. Ide o rôzne verzie osudových žien, ktoré chcú naplniť požiadavky pudov erosu a smrti. V *Superžene* nájdeme slovenskú aj českú pornoherečku, podvádzanú manželku, ktorá na dovolenke zahne manželovi so záhradníkom, panensky čistú dcéru, ktorú jej otec ponúka biznismenovi, vražedne nebezpečnú zvodkyňu, čo terorizuje dôchodcovský pár, krásku z videoklipu, ba aj zostarnutú alkoholičku či objektofilku zamilovanú do tunela Sitina. Koncept filmu je prostý: šesť scenáristov napísalo poviedky o svojej predstave superženy. Už z tejto premisy vyplýva výrazná stereotypizácia protagonistiek a ich „superženstva“, ktorá je ešte posilnená rámcovaním dialógom dvoch pornoherečiek, ktoré počas prípravy na nakrúcanie stelesňujú a konfrontujú viaceré národnostné, profesijné i rodové klišé. Odhliadnuc od nekompaktnosti poviedkovej formy, ktorá trpí na odlišnú komediálnu i výrazovú štylizáciu aj neproporčnosť jednotlivých poviedok, je jednotiacim prvkom filmu parodický prístup k námetu. *Superžena* sa ani neobťažuje tváriť, že tematizuje ženy a ich problémy. Celkom nepokryte dáva divákovi premrštenosťou dramatických situácií, ťažiacich zo žánrových klišé od *Milena lady Chatterlyovej* cez béčkové horory až po porno, najavo, že zobrazuje mužské fantázie ženskej sexuality. Dalo by sa diskutovať o tom, či *Superžena* svojím parodizujúcim prístupom zosmiešňuje samotné ženy alebo skôr ich mužské projekcie. Zaujímavejšia ako pohoršovanie sa nad vulgárnou nekorektnosťou a sexizmom týchto projekcií sa mi však vidí podvojná stratégia využívania

a zároveň parodovania stereotypných mužských fantázií, tvorených a recyklovaných najmä produktmi populárnej kultúry.

Z klišé osudovej ženy ťaží celkom iným spôsobom reprezentácia ženských postáv vo filme *Čierne na bielom koni*. Tu je totiž klišé čierno-bielej polarity žien z film noir prevrátené. Femme fatale Csilla sa zmení z kalkulujúceho pôvabného monštra na zraniteľnú a zamilovanú ženu. A spočiatku naivne, až infantilne pôsobiacia Janka prejaví v krízovej situácii prekvapujúcu vecnosť a racionalitu. Kým v *Superžene* boli protagonistky realizáciou mužských fantázií, tu sa v príbehu v efektívnom žánrovom mixe kombinujú a prevracajú žánrové očakávania aj prostredníctvom partneriek protagonistov. Film tak zámerne pracuje so stereotypom, ktorý sa nesnaží inovovať, ale preklopením k opačnému pólu skôr podvracať. Nehľadiac na to sú aj tu obe ženy reprezentované ako pudové bytosti, s nadhľadom komediálnej štylizácie vykázané do sféry realizácie mužských cieľov.

No a napokon nám minuloročné slovenské filmy ponúkajú reprezentácie žien, v ktorých pudové princípy podobne ako v egu zápasia s princípom reality i kritickým ideálom. Ego je zložkou idu, ktorá sa v kontakte s vonkajšou realitou premenila, aby sa pokúsila racionálne a realisticky naplniť jeho túžby. V týchto filmoch musia ženy čeliť očakávaniam spoločnosti o rolách, ktoré majú zastávať, a snažia sa pritom o sebazáchovu a sebarealizáciu. Keď slobodná matka imigrantka vo filme *Obet'* zistí, že jej syn krivo obvinil rómskych susedov z napaďnutia, rieši dilemu medzi svojím svedomím a materiálnymi výhodami, ktoré jej poskytuje majoritná spoločnosť. Vo filme *Svetlonoc* sa protagonistky vyrovnávajú so sexizmom a s agresiou obyvateľov zapadnutej slovenskej dediny. Vo filme *Piargy* sa ženy pod vplyvom tvrdého patriarchálneho zákona obracajú jedna proti druhej v márnej nádeji, že naplnia svoje túžby po blízkosti alebo aspoň bezpečí v náručí mužov.

Pre moju analýzu reprezentácie hrdiniek budú zaujímavé práve posledné tri spomínané filmy. Zdanlivo ide o veľmi odlišné diela: dva folk horory (jeden historizujúci, druhý zo súčasnosti) a sociálnu drámu. Spája ich však to, že na rozdiel od ostatných analyzovaných filmov sa snažia portrétovať svoje protagonistky v sociálnych rolách a vzťahoch. Neznamená to nevyhnutne, že sa vyhýbajú stereotypom, sexizmu či binárnemu videniu sveta, ale tematizujú ich ako dramatický problém, ktorému protagonistky čelia. Tieto tri filmy spája aj koncepcia uzatvoreného priestoru, ktorý ohraničuje životné voľby protagonistiek. V *Piargoch* a vo *Svetlonoci* je to v súlade s konvenciami folk hororu izolovaná dedina, priestor kdesi na konci sveta, obkolesený drsnými horami. Hrdinky sa z neho dostávajú len do lesa, na skaly či na pole. V *Obeti* je to postsocialistické sídlisko, priestor neosobných bytových domov, do ktorého je spolu s inými sociálne znevýhodnenými skupinami vykázaná ukrajinská imigrantka. Únik z uzatvoreného priestoru ponúka pre Julišu z *Piargov* a Irinu z *Obete* len ekonomické osamostatnenie sa v podobe obchodu v meste, ktorý chce kúpiť Julišin manžel, alebo nového nájomného bytu, ktorý Irine ponúka developer. Rozdiel oproti neobmedzeným možnostiam priestorovej mobility hrdiniek romantických komédií je neprehliadnuteľný.



Záber z filmu *Svetlonoc*

Rovnako neprehliadnuteľné sú aj podobnosti medzi filmami *Piargy* a *Svetlonoc*. Nespočívajú ani tak vo folkhororovom žánrovom rámci, do ktorého je vsadená výpoveď o sexistickom útlaku ako jadre politickej či rodovej totality, ale najmä v obraze slovenského vidieka, ktorého hodnoty a sociálne roly sa za takmer storočie, ktoré uplynulo od „Slovakštátu“ po európsky integrované Slovensko nového milénia, takmer nezmenili. Je to svet, v ktorom náboženstvo a národné tradície legitimizujú násilie na ženách. V *Piargoch* Roháč beztriestne mláti svoju ženu, ktorú ponižuje a podvádza, vo *Svetlonoci* je veľkonočná šibačka sociálne akceptovanou príležitosťou na ventilovanie maskulínnej agresie voči ženám. V oboch filmoch sa dedinčania v kostole zaštiťujú láskou k blížnemu a cnosťou, ale šíria nenávisť a znásilňujú a bijú ženy. Svet mužov a žien je oddelený: v *Piargoch* muži chodia do krčmy a ženy ich čakajú doma, vo *Svetlonoci* sa muži chvastajú sexuálnymi úspechmi na zábave a vulgárne pokrikujú po ženách.¹² Roly žien sú v oboch filmoch jasne definované: Starajú sa o domov a deti. Sú tiché a mužom neodporujú. Tie, ktoré týmto rolám vzdorujú, okolie ostrakizuje. Živelnú silu Juliše z *Piargov*, ktorá spontánne kričí do hory či smelo odvráva, skrotí najprv sobáš, keď symbolicky prijme svadobnú partu a potom čepiec ako korunu i bremeno. Neskôr ju skrotí starý Roháč, rovnako ako skrotil mladú kobylu. Manžel Martin zase Juliši v manželskej posteli vyčíta, že sa správa ako ľahká žena. Nonkonformnú sexualitu Míry/Tamary vo *Svetlonoci*, ktorá nehľadá vzťahové naplnenie, prijíma mužské okolie najprv so záujmom, neskôr je zámienkou na jej zhadzovanie. A spontánnu živočíšnu energiu,

¹² Ďalšou, skôr náhodnou zhodou medzi *Piargmi* a *Svetlonocou* je, že symbolickým vyjadrením izolácie mužského a ženského sveta je ľudová pieseň *Ja mám orech*, ktorá hovorí o nenaplnenej láske a zaznieva v scénach ľudovej zábavy v oboch filmoch.

ktorú uvoľní Šarlota pri tanci na svätovánskej zábave, muži ihneď čítajú ako výzvu na jej obchytávanie. Tie protagonistky, ktoré vymedzené roly neprijímajú, ale otvorene sa proti nim nebúria, musia s patriarchálnym systémom kolaborovať. Magduša, tvrdá obchodníčka v *Piargoch*, kupčí so svojou sestrou Julišou ako s kobyľou, Hela vo *Svetlonoci* zase tají homosexualitu a na verejnosti sa hlási k majoritným postojom takzvaných slušných ľudí. Sexistický útlak sa prejavuje aj v tom, ako sa ženy obracajú proti iným ženám: v *Piargoch* Johanka žiarli na Julišu, vo *Svetlonoci* sa Anna, Hela a Žofa obracajú proti Mire/Tamare a Šarlote. Solidarita medzi ženami sa objavuje len vo vzťahu dvoch znovunájdnených sestier. Ale aj muži sú tlačení do nútených rolí: v *Piargoch* Martin napodobňuje otcovo správanie tvrdého obchodníka i pijana, hoci mu je to spočiatku proti srsti, vo *Svetlonoci* jedine mladý pastier odmieta zákony chlupskej komunity a pomáha dvom sestrám. Súčasťou tohto totalitného systému je aj rodovo podmienené preberanie vzorcov správania. V *Piargoch* Martin nielen pije ako otec a spí v maštali, ale aj si v meste kúpi nový klobúk ako on, Juliša sa učí vyzúvať mu čizmy rovnako, ako to robí stará Roháčka starému Roháčovi. Vo *Svetlonoci* zase Tomášovi synovia replikujú jeho agresiu pri šibačke. Naproti tomu ženy sú negatívne súdené podľa obrazu svojich matiek. V *Piargoch* dedina opovrhuje Julišou, lebo jej matka spáchala samovraždu.¹³ Vo *Svetlonoci* považujú Šarlotu a Miru/Tamaru za bosorky, rovnako ako obviňovali z bosoráctva Otylu. Keď sa Šarlota pri oblievačke bráni a náhodou kopne Tomášovho syna, obvinia ju, že bije deti, hoci bitie detí rodičmi sa v tej istej komunite akceptuje. V konštatovaniach o postavení žien v spoločnosti sa *Piargy* a *Svetlonoc* doslova strašidelne zhodujú. Odlíšuje ich však spôsob interpretácie tohto postavenia. *Piargy* vznikli na motívy rovnomennej poviedky Františka Švantnera,¹⁴ no z predlohy si vzali iba niekoľko postáv a motívov. Tvorcovia sa pokúsili príbeh aktualizovať prostredníctvom presahu k historickým reáliám fašistickej republiky, tie však funkčne neprepojili so samotným príbehom zhubnej vášne. Sexistický útlak ma byť symptómom totalitného systému, ktorý funguje tak v rodine a dedinskej komunite, ako aj na štátnej úrovni. Binárne opozície sú tu zdôraznené aj estetizovaným čiernobielym vizuálom, ozvláštneným len tónmi červenej, ktoré zdôrazňujú magické prvky (krv, víno, oheň, oči).¹⁵ Lenže bez prepojenia dvoch línií *Piargy* sexistické stereotypy o násilnom podrobení ženy alfa samcom skôr potvrdzujú, ako rúcajú. Naopak, *Svetlonoc* na takéto sociálny presah rezignuje, hoci ho v scéne zapálenia vaty zvrchovanosti a spievania hymny implikuje. Namiesto toho sa sústreďuje na priam plagátové glosovanie rodových predsudkov a rolí: napríklad že ženu nerobí ženou len materstvo, že slovenskí chlapi vedia len biť ženy a deti, ale ich manželky im sľúbili vernosť pred Bohom, a tak s tým nič neurobia. Zatiaľ čo v *Piargoch* je starý Roháč archetypálnou figúrou toxického maskulinity, vo *Svetlonoci* sú všetci muži s výnimkou sexi pastiera vykreslení ako agresívne a zároveň slabošské

¹³ Ďalší spoločný motív oboch filmov: tak ako Julišina matka v *Piargoch* aj matka Šarloty a Tamary vo *Svetlonoci* spáchala samovraždu.

¹⁴ František Švantner: *Piargy*. In: František Švantner: *Malka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1980, s. 135 – 176.

¹⁵ Toto vizuálne ozvláštnenie až nápadne pripomína červený kabát dievčatka v *Schindlerovom zozname* Stevena Spielberga (*Schindler's List*, 1993).

monštrá, ktorých jedinou motiváciou konania je akýsi večný údol slovenského sedliaka. Teritórium ženského sebavyjadrenia je spojené výlučne s mágiou prírody: mesačným svitom, ohňom, bylinkami, jaskyňou, jazerom, vlčicou či bielym hadom, symbolom ženskej prírodnej mágie.¹⁶ *Piargy* ukazujú tragickú nemožnosť žien vymaniť sa z jarma patriarchátu: Julišin sen o ekonomickej samostatnosti umrie spolu s jej mužom. Hoci dedinu, akúsi slovenskú Sodomu, zavalí lavína, systém prežíva. *Svetlonoc* sa končí nemotivovaným záverom, v ktorom sa spojné sestry spoločne kúpu v jazere. Poskytuje tak nádej na vymenenie z patriarchálneho systému a slobodu výlučne únikovo: prostredníctvom akceptovania ozdravnej sily prírodnej mágie mimo civilizácie. Limonádový sesterský happyend nepríjemne pripomína zjednodušené videnie sveta v romantických filmoch, ktoré sme tu analyzovali.

O poznanie komplexnejšie rozkrýva pozíciu ženskej hrdinky film *Obeť*. Bez toho, aby príbeh explicitne odkazoval na sexistický útlak, poukazuje prostredníctvom vykreslenia sociálne nespravodlivého sveta na roly, ktoré sú postavám vnútené, a na latentnú i manifestnú agresiu, ktorú môže frustrácia z týchto rolí vyvolať. Tento príbeh, voľne inšpirovaný skutočnými udalosťami, totiž formuluje morálnu dilemu hlavnej hrdinky a kladie otázku, do akej miery je morálnosť našich rozhodnutí určovaná zraniteľnosťou nášho sociálneho postavenia. Odhaľuje kauzalitu udalostí, ktorá vrhá každú z postáv do určitej pozície. A každá rola-pozícia postavy má aj svoju kontrapozíciu. Irina síce s výčitkami, ale predsa len prijíma výhody, ktoré jej prináša rola obeť, matka obvineného Róma je agresívna, rómske deti Irinu šikanujú, organizátor pochodu podnecuje antisystém, podnikateľ si prostredníctvom daru Irine robí reklamu, starostka si chce zvýšiť popularitu, policajt vie, že rómsky sused nie je páchatelom, ale keďže má záznam v registri trestov, musí zostať vo vyšetrovacej väzbe. Pozície nie sú čierno-biele, majú blízko k tomu, na čo navrhuje kultúrny historik Mark Rothberg¹⁷ termín implikovaný subjekt. Jeho koncept umožňuje porozumieť, ako sme votkaní do udalostí, ktoré sú zdanlivo mimo nášho poľa pôsobenia ako jednotlivcov. Implikovaný subjekt nie je obeťou ani páchatelom, ale skôr účastníkom dejín a sociálnych zriadení, ktoré generujú pozície obeť a páchatel. Implikovaný subjekt nenesie priamu či právnu zodpovednosť za sociálnu nerovnosť či násilie, ale nesie kolektívnu zodpovednosť za štruktúrne a kolektívne formy nepravostí.

Dramatické jadro filmu sa sústreďuje na Irinu, slobodnú matku a imigrantku, ktorá ako implikovaný subjekt túži vystúpiť po sociálnom rebríčku o pár priečok vyššie, na to, ako sa vyrovnáva so svojou pozíciou. Film tak namiesto dedičnosti ako determinantu sociálnej dynamiky posúva do popredia tému morálneho kompasu. Aký svet odovzdávajú

¹⁶ Biely had, vo filme asociovaný s Otylou, odkazuje k ambivalentnej symbolike hada, ktorý môže ako tradičný symbol stelesňovať múdrosť, plodnosť i liečivé sily, ale aj zlo, pudy a zhubné sily. *Svetlonoc* podobne expouje motív bosoráctva na jednej strane prostredníctvom vžitých ľudových predstáv o bosorkách, ktoré tancujú počas sabatov a pijú krv neviníatok, na druhej strane ako ženskú pozíciu vzpierajúcu sa patriarchálnemu systému pomocou sily prírody.

¹⁷ Mark Rothberg: *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford, CA: Stanford University Press 2019.

rodičia deťom, k akým hodnotám ich vedú, keď trebárs aj s dobrými úmyslami participujú na nespravodlivosti a lži? Na rozdiel od *Piargov* a *Svetlonoci* je v *Obeti* neexplicitné nielen konštatovanie pozície protagonistky, ale aj riešenie jej vnútorného konfliktu. Nevieme, či v trpkom happyende pri prijatí českého občianstva plače z dojatia, úľavy, bezmocnosti, alebo od hanby. *Obet'* sa tak posúva od defetistického či plagátového feminizmu k tomu, čo by malo tvoriť podstatu revolučného feminizmu: k pomenovaniu foriem útlaku, lebo práve systém útlaku vnucuje subjektom roly obetí a vinníkov.

Rozkrytie ženskej pozície s dôrazom na dynamiku sociálnych a rodinných vzťahov je v slovenskom hranom filme možno zatiaľ ojedinelé, ale nedá sa prehliadnúť, že je prítomné v najrôznejších žánroch. Spomeňme trebárs filmy staršieho dáta: *Až do mesta Aš* (r. Iveta Grófová, 2012) a *Žaby bez jazyka* (r. Mira Fornay, 2020). Alebo tie novšie: *Slúžku* (r. Mariana Čengel Solčanská, 2023), *Mimi* (r. Mira Fornay, 2023), *Zošalieť* (r. Zuzana Piussi, 2023). Nemusia ich vždy nakrúcať ženy, ale na to, aby vznikali, je stále nutné pripomínať, že ženy potrebujú peniaze a vlastnú izbu, teda inštitucionálne možnosti na realizáciu nezjednodušujúcej vízie sveta a vlastnú perspektívu oslobodenú od filmových i rodových klišé. A že si namiesto kádrovania zaslúžia nezjednodušujúcu reflexiu, ktorá vníma takzvané ženské témy ako témy všeludské.

Martin Ciel

DOKUMENTY V KINÁCH, ROK 2022. CHCELO BY TO VIAC EXPERIMENTU

V roku 1995 mal premiéru film Dušana Hanáka *Papierové hlavy*. Pomocou mozaiky archívnych, hraných, štylizovaných a výpovedných prvkov v kontrapunkte vytvoril autor silnú emocionálnu výpoveď o vzťahu jednotlivca a moci v dejinách Československa, o zrade a kompromise, o bezradnosti a strachu. Bola to jedna z najprenikavejších obžalôb komunistickej diktatúry a jej propagandy (a v podstate akejkoľvek totality), aká vznikla na Slovensku po Novembri 1989, formálne brilantná a presvedčivá. A *Papierové hlavy* zároveň ukázali, že po ukončení okupácie je práca s metaforou, so symbolickými presahmi a s experimentálnou štylizáciou v dokumente nielen opäť možná, ale môže byť aj mimoriadne obohacujúca.

V roku 2003 mal premiéru film Petra Kerekesa *66 sezón*. Pomocou mozaiky archívnych, hraných, štylizovaných a výpovedných prvkov vytvoril autor silnú emocionálnu výpoveď o dejinách košickej mestskej plavárne. Túto mozaiku poskladal tak, aby vznikol model mikrosveta tejto plavárne so všetkými možnými súvislosťami, malý model vesmíru, niekedy tragikomický a niekedy hravý, ale vždy a v každej situácii konzistentný. Podobne ako Dušan Hanák v *Papierových hlavách* aj Peter Kerekes stvoril stroj času – a urobil to svojsky, originálne a autenticky, i keď nejaká inšpirácia Hanákom, domnievam sa, tu možno bola.

Čo a prečo sa zmenilo, že v posledných rokoch trend uvádzania celovečerných dokumentárnych filmov tak narastá? Odpoveď je pomerne jednoduchá – v ostatných desaťročiach sa radikálne zmenili nielen technológie, ale aj formy distribúcie, sociálne siete, digitalizácia a internetizácia úplne popretáčali niekdajšie zvyky. Uviesť film prioritne v kinodistribúcii, aby úplne nezapadol v elektronickom televíznom balaste, sa stalo takmer vecou prestíže. Preto sa čoraz častejšie stáva, že na veľké plátno sa dostávajú aj diela, ktoré by možno len ako-tak obstáli v televíziách. Je to často kontraproduktívne, ale, nehládajac na to, ide o logický produkčný trend.

V roku 2022 sa premietlo v kinodistribúcii až osemnásť slovenských a koprodukčných dokumentov. My sa v nasledujúcom texte budeme venovať ôsmim, tzv. majoritne slovenským ôsmim, ktoré redakcia mesačníka *Film.sk* určila ako povinne hodnotené vo svojej každoročnej tabuľke (pozri *Film.sk* 1/2023). Filmy sú to také rozdielne, či už ide

o úroveň miery štylizácie, kvality, alebo výpovednej hodnoty, že hľadať za každú cenu spoločný tematický alebo formálny kľúč by bolo násilné, umelé a trápne. Aj keď je lákavé trochu sa predviesť a nájsť v posudzovanej vzorke nejaký spoločný menovateľ, podobnosť alebo trend (čo sa od takéhoto textu aj očakáva), neurobíme to. Jediný spoločný menovateľ by bol, že väčšinu filmov nakrútili muži, ale vniesť sem takéto hľadisko by bolo irelevantné a akademicky nekorektné, takže k textu pristúpime úplne staromódne. Aj keď niekoľkým filmom budeme vytýkať nedostatok „ozvláštnenia“, aj nasledujúcemu textu môžeme vytýkať, že je nudný, enumeratívny a využíva iba tradičné prístupy. Skrátka, prejdeme si postupne jednotlivé filmy a potom bude záver.

Túto úvahu naštartujeme portrétmi. Rok čo rok sa ich pre kiná produkuje niekoľko, prítomné boli i v roku 2022. Je to zaujímavá oblasť dokumentárnej kinematografie a môže byť kreatívna, i keď je zdanlivo obmedzená limitmi svojho formátu. Portrét je, samozrejme, sociálny konštrukt, ktorý využíva sieť štandardných konvencií, ale aj tu je veľa priestoru na umelecké či formálne inovácie alebo dokonca aj experiment. Problémom je, že na Slovensku vznikajú dokumentárne portréty často len na úrovni tradičných televíznych medailónov, ktoré sú možno vhodné na televízne vysielanie ako informačný či edukatívny prvok programu, ale ich estetická úroveň je elementárna, sú bez kreatívnych riešení a umeleckých ambícií a na veľkom plátne sa jednoducho stratia.

Dokumentárny portrét je čo najhlbší prienik do podstaty zobrazovaného objektu, do jeho racionálnych a emocionálnych charakteristík spolu s názorom naň, je to autorská reprezentácia vybraného objektu, zväčša človeka – v našom prípade ide o individuálne portréty, ale môžu byť i kolektívne. Toľko definícia.

Začneme filmom *Peter Dvorský* (r. Iveta Malachovská) o Petrovi Dvorskom. Ak by sme na tento film uplatnili elementárnu neoformálnu analýzu, s istou mierou zjednodušenia by nám vyšlo toto: Závazný motív: Peter Dvorský. Vedľajší motív: Peter Dvorský. Referenčné pozadie: Peter Dvorský. Motivácie: Peter Dvorský. Ozvláštnenie: Peter Dvorský. Nechcem ironizovať, ono by to, koniec koncov, nemuselo byť negatívne vymedzenie, ale, bohužiaľ, je. Film má štruktúru a formu či skôr formičku niekdajších tradičných televíznych oslavných medailónov. Úporne sa vyhýba akémukoľvek problematizovaniu, či už v súvislosti s dobou, v ktorej spevák tvoril, alebo aj problematizovaniu jeho samého. Ide o skladačku výpovedí Petra Dvorského, jeho rodiny a priateľov, fotografií a záznamov operných predstavení. S výraznou autorskou emocionálnou participáciou. Osobné spomienky sa prelínajú s úvahami nad operou a svetoznámy Dvorský je na plátne takmer neustále. Film podáva základné informácie – ale len tie pozitívne, akoby fenomén Dvorského tvorcov voľajako úplne očaril. Alebo scenzuroval. Vznikol tak extrémne oslavný, nekriticky jednostranný filmový pomník s tendenčnou hodnotou. Štýlovo je to úplne vyprázdnené a celá táto ilúzia pôsobí skoro až propagandisticky: oslavne a zároveň sa tváriac objektívne. „Život najznámejšieho slovenského tenora, úprimná sponď speváka, milujúceho otca a hlavne človeka“ – proklamuje sám o sebe tento filmový portrét, balansujúc na hranici gýča.

Slobodní (r. Slavomír Zrebný) sú dvojportrét. Filmové spracovanie príbehu priateľstva Silvestra Krčméryho a Vladimíra Jukla prináša o hodne vyššiu mieru dokumentaristickej

objektivity ako predchádzajúci film. Nositeľkou rozprávania je historička, bádateľka, ale film sčasti využíva observačnú metódu – preto je pomerne chladný a dramaturgicky nudný, ale zase naozaj profesionálne a precízne spracovaný. Štandardne používa archívne materiály, čím svoju štruktúru ozvlášťuje, ale vždy iba v medziach tradičných hraníc. Akémukoľvek experimentovaniu, či už v rovine výrazu, alebo rozprávania, sa vyhýba. Fascinujúci osud oboch hlavných postáv si nepochybne zaslúžil filmovú spomienku a samotná téma si akoby vyžiadala od tvorcov konvenčnú formu bez invencie. Jean-Francois Lyotard protestoval pri svojom filozofickom útoku na reprezentáciu práve proti takémuto typu filmov. Z postmodernej pasce obrazov nás môže dostať, tvrdil Lyotard, len rozbíjanie narácie, pyrotechnický výbuch formy, avantgardné riešenia – a to sa týka i oblasti dokumentárneho filmu.

Film s demaskujúcim názvom *Katedrála* (r. Denis Dobrovoda) je o katedrále. Alebo, presnejšie, je portrétom Justa Gallega Martíneza, bývalého mnícha, ktorý v mene Božom stavia celý svoj život v dedinke neďaleko Madridu katedrálu. Bez akejkolvek znalosti architektúry. Okolie ho považuje za blázna. Oprávnené. Opäť ide o konvenčný portrét s univerzálnym, zameniteľným autorským rukopisom, bez formálnych ozvláštnení, vyzozprávaný kauzálne a lineárne. Stavba katedrály je fascinujúca, obrazovo atraktívna a tak ju aj autor prezentuje. Používanie dronov v slovenskom filme by stálo za samostatnú štúdiu – v poslednom čase sa zdá, že keď tvorca nevie, čo ďalej, vypustí drony. Zaujímavý je, koniec koncov, aj Martínez, divák ho spoznáva pomocou jeho výpovedí alebo komentárov známych, ale nie je extravagantný natoľko, aby vyplnil 87 minút na plátne kina. Najzaujímavejšie na tomto filme (úspešnom na Krakovskom filmovom festivale a MFF Cinematik Piešťany, treba dodať) sú archívne zábery z Martínezovej minulosti, ktoré obsahujú akési neuchopiteľné kúzlo optimistickej absurdity.

Film *Dežo Hoffman – fotograf Beatles* (r. Patrik Lančarič) je portrétom (ako inak) Deža Hoffmana, fotografa. Štandardnou dokumentaristickou skladačkou hovoriacich hláv, filmových či video archívov, fotografií, verbálnych a vizuálnych spomienok. Autori mali výhodu, lebo pamäťových materiálov k Hoffmanovi existuje naozaj veľa, mohli si vybrať z bohatej historickej ponuky. Dežo Hoffman je veľkolepá osobnosť a príbeh jeho života je takmer neveriteľný. A jeho dokumentárna prezentácia profesionálna. Akurát že takýchto filmov, nakrútených takýmto učebnicovým spôsobom, sú vo svete milióny. To nie je výčitka. Tento typ dokumentu má nepochybne právo na existenciu, prináša informácie a tak ďalej. Nejakým estetickým či formálnym inovatívnym riešeniam sa vyhýba. Dobré. Podobne ako dva predchádzajúce by bol kvalitnou výplňou programu ktorejkoľvek z televízií. Ale na plátne nefunguje. Na to je príliš repetitívny, používa redundantné informácie a po pár desiatkach minút sa stáva z hľadiska výrazových prostriedkov mimoriadne fádny, jednotvárnym, stereotypným, štýlovo vyprázdneným.

Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha (r. Martin Palúch) je na rozdiel od predošlých pre kiná vyslovene zamýšľaný, určený a adekvátny. Práve na plátne môže divák ideálne zhodnotiť archívne ukážky z kinofilmov, v ktorých Ivan Palúch hral. Tieto ukážky



Záber z filmu *Dežo Hoffman – fotograf Beatles*

sú vybrané skvele, ilustrujú pozoruhodný život tohto mimoriadneho herca presne a s istou mierou hravosti. S tým súvisí aj hra s obrátenou časovou kauzalitou, ktorú autor zvolil. Ide o strihový film, v istom zmysle na referenčnom pozadí slovenskej dokumentárno-portrétnej tvorby ide o výnimočnosť. Len v závere akoby autor príliš myslel na diváka, snaží sa mu vyjsť v ústrety a ponúka mu teóriu záhadného vzťahu s Annie Girardotovou, ktorá film z ničoho nič príliš atraktivizuje. Čo je podľa môjho názoru škoda, pretože peripetie života Ivana Palúcha, či už umelecké, politické, alebo ľudské, vyzsprávané práve len cez archívne materiály sú samy osebe nosné a dokážu udržať napätie aj v celovečernej metráži. Film má 75 minút a patrí k tým zaujímavejším, ktoré vznikli v roku 2022.

V súvislosti s dokumentárnymi portrétmi je nevyhnutné spomenúť aj film *OUCA – (NE)SKUTOČNÍ PRÍBECH* (r. Peter Pavlík). Je to mokument, film, ktorý prezentuje vymyslené udalosti ako skutočné a robí to výrazovou formou dokumentárneho filmu. Časť angloamerickej odbornej literatúry aj zaraďuje mokument do oblasti dokumentárneho filmu, čo je, samozrejme, na diskusiu... Ide o autoportrét hlúpeho Ľuboša z Rimavskej Soboty, ktorý sa sám nakrúca počas pandemických opatrení súvisiacich s covidom-19.

Film však koriguje niektoré udalosti prezentované Ľubošom pomocou ďalšieho obrazového materiálu, výpoveďami Ľubošovej sestry či netere. Je to vtipný film – rozprávanie síce vychádza z inscenácie, ale dôsledne kopíruje realitu a vyjadrovacie prostriedky v cielené amatérsky dokumentárnom štýle sú naozaj presvedčivé. Hlavným motívom je Ľubošov postoj k vládnym nariadeniam. Cez tento motív sa dozvieme o Ľubošovi a jeho vnútornom svete, ale v neposlednom rade aj o absurdnom spôsobe uvažovania veľkej skupiny obyvateľov v čase lockdownu. Opakujem: ide, samozrejme, o hraný film, ale v istom zmysle je „dokumentom doby“, jej pamäťovou stopou.

Aj štandardný dokumentárny film *Odchádzania* (r. Mira Erdevički) využíva svoje postavy tak, že sa nakrúcajú samy a zaznamenávajú svoju realitu vrátane myšlienok či skutkov. Ondrej, Denisa a Peter sú Rómovia, deti rodičov, ktorí emigrovali do Spojeného kráľovstva. Úspešne sa integrovali do spoločnosti – film však nie je nejakým oslavným skupinovým portrétom či opisom úspešnej cesty životom, sústreďuje sa skôr na to, aké problémy týmto ľuďom spôsobil brexit a pandémie, ako sa im zmenili pracovné a rodinné vzťahy. A to je, mimochodom, aj jeden z dôvodov, prečo sa šťastí nakrúcajú sami. Celosvetovými opatreniami súvisiacimi s covidom-19 sa v čase nakrúcania zrušilo cestovanie, a tak autori prijali takéto formálne riešenie. Film preto pôsobí výrazne amatérsky, ale zase na druhej strane pomerne autenticky. Podľa môjho názoru *Odchádzania* dokázali naplniť svoj zámer aj v reálne sťažených podmienkach pre filmovú tvorbu. Pomocou pútavých postáv ukázali, ako brexit skomplikoval život imigrantom v Spojenom kráľovstve aj to, že tieto komplikácie je možné prekonať. I keď formálne ostávajú na úrovni priemeru, dramaturgia a strih sú určite hodné ocenenia, pretože dokázali jednotlivým kúskom nakrúteným v rôznom štýle dať ucelený tvar a dosiahnuť údernosť výpovede.

Film *Drsne a nežne* (r. Ľubomír Štecko) ukazuje jednu z ciest, ako tie portréty robiť dobre. Autor pracuje s ôsmimi postavami s psychiatrickými diagnózami. Každá sa nejakým spôsobom zúčastňuje na arteterapii – ich výtvarné diela hrajú vo filme vizuálnu úlohu. Ale dôležitejší sú, pravdaže, tí ľudia. Všetky tieto dámy a páni sa úplne úprimne otvárajú kamere, autor je pre nich partnerom, psychoterapeutom, jedným z nich. Miera autenticity je tu taká vysoká, že nezaznie ani jediný falošný tón. Ich príbehy a príbehy ich vzťahov sú vyrozprávané tak, že počas premietania vidíme najprv časť jedného, potom druhého atď., aby sme sa k nim potom vrátili a posunuli sa ďalej. Tým získava film napätie – ak si divák obľúbi aspoň jednu z postáv (a obľúbi si ich pravdepodobne viac), je zvedavý, čo sa s ňou bude diať ďalej. Tento spôsob dramaturgie je tu takmer dokonalý, pretože postavy sa navzájom poznajú a v priebehu deja sa spolu niekoľkokrát stretnú. Jednotlivé udalosti tak plynú ako pestrofarebné koráliky po šnúrke náhrdelníka, nie štylizovane, ale rozhodne majú štýl. Ide o jeden z dokumentárne najpresvedčivejších filmov z minuloročnej série.

Teraz príde zlatý klinec programu: ± 90 (r. Marek Kuboš). Väčšine mojich kolegov a priateľov sa viac páčil predchádzajúci film Mareka Kuboša *Posledný autoportrét*. Áno, ten bol hravejší, veselší a osobnejší. Ale ja mám radšej ± 90 . Zdá sa mi oveľa menej egocentrický, má zovretejší tvar a ide viac do hĺbky. Je sústredenejší. Názov odkazuje na pojem



Záber z filmu *± 90*

„generácia 90“. Takto označil Pavel Branko skupinu dokumentaristov, ktorí podľa neho určujú tvár celej vtedajšej slovenskej dokumentaristiky. Ide o osobný výskum autora.

V rozhovoroch s tromi generáciami režisérov, vedených zväčša v aute, vytvára myšlienkový palác, niekedy až labyrint úvah na tému dokumentárneho filmu, jeho filozofie, poslania a etiky. Marek Kuboš vstupuje do rozhovorov ako pýtajúci sa, často naivný, ale pozorný poslucháč. Prispôsobuje tomu i vyjadrovacie prostriedky, zručne pracuje so striedaním veľkosti záberov, ozvlášťňuje situácie obrazovými paralelami, napríklad záberom na mláku pri dialógu s Dušanom Trančíkom. Deväťdesiatminútový film poskladaný z rozhovorov, ktorý v kine nevyvolá u diváka pocit nudy, je majstrovský kúsok. Okrem hry s vizuálnou stránkou to zabezpečujú aj jednotlivé dialógy – na hodinu a pol máte pocit, že ste sa ocitli naozaj v dobrej, síce trochu cynickej, ale určite príjemne intelektuálnej spoločnosti. A ešte je to aj zábavné. Keď sa profesionálni dokumentaristi ocitnú na opačnej strane kamery, ich prvé reakcie sú často ozaj smiešne.

Na záver by sme mohli konštatovať, že tri filmy (*± 90*, *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha* a *Drсне a nežne*) splnili očakávania a dôstojne sa zaradili do súčasného európskeho kinematografického kontextu, v ktorom bez problémov obstoja. Zároveň reprezentujú tri cesty. V prípade snímky *Drсне a nežne* je to „klasický“ observačný prístup, pri ktorom sa postavy prezentujú s čo najvyššou mierou autenticity a stavia sa na

civilnosť, prirodzenosť a najväčší možný prienik do udalostí, ktoré sa zaznamenávajú. Ďalší prístup predstavuje *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha*, strihový dokument zostavený z interpretácií skutočností, ktoré sám interpretuje. A, po tretie, film-anketa *± 90* sa vydal cestou autorskej participácie.

Vo vzorke filmov roku 2022 však jednoznačne chýba experimentálny dokument, dokumentárne eseje, ako napríklad radikálna a nekompromisne nezávislá *Biela na bielej* Viery Čákanyovej z roku 2020, *Čiary* Barbory Sliepkovej z roku 2021 alebo zvláštny *Hotel Úsvit* Márie Rumanovej z roku 2016. Deficit alebo, presnejšie, kvantitatívne mizivý výskyt experimentálnych postupov v oblasti dokumentárneho filmu na Slovensku považujem za problém. Práve také diela (aj za cenu možného omylu a neúspechu) ukazujú cesty do budúcnosti. Prinášajú inovácie a dokázateľne inšpirujú tradičných dokumentaristov, aby boli vo svojich filmoch menej konvenční. Samozrejme, experimenty vždy budú výnimkami. Ale mali by byť častejšie. Možno sa však situácia mení, blýska sa na lepšie časy. V roku 2023 už mali premiéru *Poznámky z Eremocénu* Viery Čákanyovej a *Turnus* Jara Vojteka, ktorý brilantne balansuje na hrane rekonštrukcie a observácie. Tieto filmy však budú zaradené do hodnotení dokumentárnej tvorby až budúci rok, ktorý by mohol byť rozmanitejší, čo sa týka štýlov a poetík. A mimoriadne sľubne vyzerá nový experimentálny projekt, esej Pauly Ďurinovej *Kamene*, ktorý sa dostane do kín v roku 2024.

Adam Straka

POZÍCIA NOVÉHO SLOVENSKÉHO DOKUMENTU V PODPOROM SYSTÉME AUDIOVIZUÁLNEHO FONDU¹

Kľúčovou inštitúciou zodpovednou za rozmach, ale aj limity debutov v súčasnom autorskom dokumentárnom filme je Audiovizuálny fond (ďalej aj AVF alebo fond). Audiovizuálny fond je spomedzi relevantných inštitúcií tou rozdielovou pri porovnávaní situácie, v ktorej sa na konci minulého storočia nachádzala nastupujúca generácia 90, a situácie, v ktorej funguje súčasná dokumentárna tvorba. Prehľad vzniku jednotlivých inštitúcií síce nie je hlavným zámerom tejto práce a dôslednejšie a komplexnejšie sú opísané v iných štúdiách,² no na porozumenie aktuálneho stavu slovenskej kinematografie a konkrétne nového autorského dokumentu je dôležité aspoň stručne opísať obdobie vzniku AVF, ako aj obdobie, ktoré mu predchádzalo. Dôležité sú aj záujmy, ktoré stoja za týmto rozhodnutím, ako aj vzťah medzi štátom a nezávislou filmovou produkciou v čase vzniku AVF. V neposlednom rade považujem za dôležité poukazovať na túto históriu aj pre neustálu potrebu reflexie toho, nakoľko fond naplňa vlastné priority a do akej miery podporuje jednotlivé subjekty, ale aj celé podskupiny diel a aktérov v infraštruktúre národnej kinematografie. V druhej časti tejto práce sa sústredím na dátovú analýzu so špecifickým zameraním na rok 2022, ktorý bol pre žiadateľov z hľadiska podpory tvorby dokumentárnych diel Audiovizuálnym fondom výrazne neuspokojivý.

¹ Pozn. autora: Tento text je rozšírenou verziou príspevku prezentovaného v panelovej diskusii o dokumentárnom filme v rámci Týždňa slovenského filmu 2023. Pôvodný príspevok, prezentovaný 19. apríla 2023 v priestoroch Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave, sa zameriaval výlučne na dátovú analýzu roku 2022. Tá sa stala súčasťou finálneho textu v jeho druhej časti. Rozšírený príspevok vznikol pre potreby tohto zborníka, a aby som mohol problematiku uchopiť komplexne, rozhodol som sa priblížiť jej kontext v podobe opisu vzťahov medzi dokumentárnou tvorbou na Slovensku a systémom podporných mechanizmov od konca deväťdesiatych rokov. Súčasťou rozšíreného príspevku je aj doplnenie dátovej analýzy o podkapitolu *Podiel pridelenej sumy na rozpočte projektov*, ktorá vznikla na základe diskusie po prezentácii príspevku.

² Šmatlák, M.: *Dlhý čas ožívania. Dvadsať rokov na ceste k odštatneniu slovenskej kinematografie*. In: *Kino-Ikon*, roč. 20, č. 2/2016, s. 5 – 50.

Bosáková Ž.: *Súčasná verejná podpora slovenskej kinematografie a európsky kontext*. In: *Slovenské divadlo*, vol. 63, no. 3, 2015, s. 195 – 207.

Vlček, M.: *Filmári verzus Audiovizuálny fond*. In: *Iluminace*, roč. 30, 2018, č. 3, s. 50 – 76.

Produkčné prostredie pred vznikom Audiovizuálneho fondu

Audiovizuálny fond vznikol v roku 2009 na základe zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde z dielne vtedajšieho ministra kultúry Mareka Maďariča. Po takmer dvadsiatich rokoch od zániku štátneho monopolu v oblasti filmu tak vznikla nová verejnoprávna inštitúcia na podporu a rozvoj audiovizuálnej kultúry a priemyslu na Slovensku. V medziobdobí od vzniku samostatnej Slovenskej republiky do začiatku činnosti AVF bolo na Slovensku možné financovať audiovizuálne diela z verejných zdrojov iba priamo cez Ministerstvo kultúry SR. V rokoch 1991 až 2004 prerozdeľovalo ministerstvo kultúry financie na filmovú produkciu cez fond Pro Slovakia, no ich výška a predovšetkým spôsob prerozdeľovania nevytvárali vhodné podmienky na rozvoj nezávislej produkcie. Netransparenťnosť prerozdeľovania dotácií odbornými komisiami a stále silnejšia pozícia ministrov kultúry pri finálnom rozhodovaní o podpore priamo neprospievala spoločenskokritickým snímkam tvorcov generácie 90. Tí mali pri študentskej a krátkometrážnej tvorbe na konci deväťdesiatych rokov výrazne poddimenzované rozpočty (ak nie nulové), čo sa odrazilo nielen na produkčnej, ale i na estetickej a tematickej podobe ich diel z tohto obdobia.³ Ešte dôležitejšia bola náročnosť prípravy debutových celovečerných filmov. Prvým z generácie 90, ktorý nakrútil celovečerný film a v roku 2003 ho dostal do kín, bol Peter Kerekes s filmom *66 sezón*. Bolo to päť rokov potom, ako úspešne absolvoval štúdium na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Absencia podpory však výrazne limitovala ostatných zo skupiny a znamenala dlhoročné čakanie na debut – Marko Škop síce natočil svoj debut takisto „už“ päť rokov po absolvovaní štúdia, no až tri roky po filme *66 sezón*, keď dokončil snímku *Iné svety* (2006), Jaroslav Vojtek čakal na debut sedem rokov (*My zdes*, 2005), Juraj Lehotský osem rokov (*Slepé lásky*, 2008), Robert Kirchhoff zrealizoval svoj celovečerný debut trinásť rokov po absolvovaní (*Kauza Cervanová*, 2013), Marek Šulík pätnásť rokov (*Zvonky šťastia*, 2012 – spoluréžia Jana Bučka) a Marek Kuboš až po sedemnásťročnej pauze (*Posledný autoportrét*, 2018).

Zmena možnosti financovania prišla s nástupom reformnej vlády Mikuláša Dzurindu, ktorá priniesla do kultúrneho priemyslu transparentnejšie rozhodovanie o verejných financiách. Na podporu kinematografie bol v roku 2004 predstavený nový dotačný program, nazvaný AudioVízia, ktorý stále fungoval priamo v rámci ministerstva kultúry. O skutočnú reformu v rámci audiovizie a podpory kultúry celkovo však nešlo. Ako vo svojej dizertačnej práci pomenáva Miroslav Vlček,⁴ ekonomické reformy a právicové smerovanie vládnej politiky neznamenali významne vyššiu finančnú podporu kultúry. Pre fungovanie samotného filmového priemyslu na Slovensku bol však ešte dôležitejší systém, v ktorom trvanie podpory audiovizuálnych diel nie je viazané na časovo limitované vládne obdobie politických strán,

³ Napr. estetika priemyselných kamier vo filme *Hlas 98* či kamera v štýle home videa v dielach Zuzany Piussi.

⁴ Vlček, M.: *Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná?*. In: Brno: Masarykova univerzita, 2020.

ale je garantovaná podpora na niekoľko rokov trvajúce produkcie audiovizuálnych projektov. V nadväznosti na tento dopyt v roku 2009 založil minister kultúry Marek Maďarič za vlády Roberta Fica Audiovizuálny fond, ktorý funguje doteraz. AVF vďaka viacdrojovému financovaniu nespadá priamo pod ministerstvo kultúry, preto je pri rozhodovaní nezávislejší. Výška prerozdelenej sumy zároveň viac napĺňa celkový dopyt žiadateľov oproti programu AudioVízia, z ktorého bolo možné pokryť iba 15 percent z celkových nákladov⁵ na vývoj a produkciu diel či iné činnosti v rámci audiovizie.

Prvé roky fungovania Audiovizuálneho fondu a dosah na dokumentárnu tvorbu

Už v prvých rokoch pôsobenia si Audiovizuálny fond ako jednu z priorít takmer každoročne určoval podporu debutov v oblasti dlhometrážnych audiovizuálnych diel (s dĺžkou najmenej 70 minút). Bolo by však krátkozraké považovať deklarované priority za jediný dôvod neskoršej úspešnej a do istej miery systematickej podpory debutových dokumentárnych snímok. O tento stav sa pričínili aj samotní predstavitelia generácie 90, ktorí mali hlavne cez nástroje verejnej kontroly dosah na také fungovanie AVF, z ktorého časom začali profitovať práve talentovaní debutanti: čoraz častejšie získavali štipendiá a neskôr dotácie na vývoj a produkciu dlhometrážnych dokumentárnych projektov.

Príklad intervencie zástupcov dokumentárnej tvorby voči Audiovizuálnemu fondu vieme nájsť už v roku 2010. Presná podoba AVF sa kreovala šesť rokov a pracovali na nej viacerí aktéri audiovizuálneho prostredia. Podľa slov jedného z hlavných autorov nového grantového programu Patrika Pašša participovali na diskusiách o usporiadaní Audiovizuálneho fondu spomedzi nezávislých tvorcov a filmárov aj Peter Kerekes a Marko Škop, predstavitelia generácie 90.⁶ Ich skutočný podiel na štruktúre a fungovaní AVF v prvých rokoch je však otázný. Práve táto dvojica sa totiž už po prvom roku fungovania fondu dostala do konfliktu s predstaviteľmi fondu, konkrétne s prvým riaditeľom fondu Martinom Šmatlákom a s predsedom rady AVF Patrikom Paššom. Skupina sedemdesiatich troch signatárov otvoreného listu,⁷ reprezentovaná deviatimi osobami, medzi ktorými figurovali okrem Kerekesa a Škopa z generácie 90 aj Robert Kirchhoff a Marek Šulík, kritizovala výsledky hodnotení po prvom roku, v ktorom vtedajší predseda rady AVF vymenoval členov komisie a následne sám požiadal o podporu, ktorú aj získal. Z celkovej prerozdelenanej sumy 815 800 eur získala jeho spoločnosť TRIGON PRODUCTION až 126 000 eur. Spoločnosť ARTREAL Petry Kolevskej, podpredsedníčky rady, získala dotáciu v sume 36 500 eur. Na zjavný konflikt záujmov reagovala filmárska obec v spomenutom otvorenom liste, adresovanom riaditeľovi fondu a ne-

⁵ Vlček, M.: *Filmári verus Audiovizuálny fond*. In: *Illuminace*, roč. 30, 2018, č. 3, s. 50-76.

⁶ Kúdelová, K.: *Filmári prežívajú druhú Kolibu*. In: *SME kultúra*, 12. 10. 2010. Dostupné online: <https://kultura.sme.sk/c/5372580/filmari-prezivaju-druhu-kolibu.html> (29. 9. 2023)

⁷ *Otvorený list ministrovi kultúry SR Za transparentný a spravodlivý Audiovizuálny fond*. Dostupné online: <https://www.kinema.sk/filmova-novinka/173794/boj-o-zmenu-avf-pokracuje.htm> (29. 9. 2023).

skôr aj ministerstvu kultúry. Problém sa vyriešil až po nástupe nového ministra kultúry Daniela Krajcera prijatím novej smernice, ktorou sa limitovali možnosti osôb v komisiách či v samotnom predsedníctve a vedení fondu uchádzať sa o dotácie.

Predstavitelia generácie 90 pôsobili nielen ako tvorcovia, ale aj ako producenti, ktorí priamo vstupovali do právnych vzťahov s fondom a mali logický záujem na transparentnej, spravodlivej a predovšetkým systematickej podpore väčšieho počtu audiovizuálnych diel, medzi ktorými mali byť aj ich autorské dokumentárne projekty. Kontextualizácia obdobia vzniku Audiovizuálneho fondu a kritiky jeho raného fungovania slúži ako dobrá ilustrácia nielen aktivít príslušníkov generácie 90 ako tvorcov, ale aj ich pôsobenia v pozícii producentov, ktorí vďaka nástrojom verejnej kontroly reagovali na vzniknutú situáciu a v limitovanej miere kreovali inštitúciu, ktorá stála ako významný partner aj pri projektoch novej generácie dokumentaristov.

Podpora diel novej generácie

Ako môžeme vidieť pri sumách, ktoré uvedieme ďalej, a podiele AVF na výsledných rozpočtoch dlhometrážnych diel novej generácie dokumentaristov, s výnimkou Lucie Kašovej a Pauly Malárovej každý so svojím debutovým celovečerným projektom na fonde uspel v tandeme s etablovanými producentskými spoločnosťami. Je zaujímavým faktom, že pri žiadnom z projektov dlhometrážnych debutov nefigurovali producentské spoločnosti predstaviteľov generácie 90, ktorí mali s novou generáciou pravidelný niekoľkoročný kontakt cez štúdium v Ateliéri dokumentárnej tvorby FTF VŠMU, ale aj cez spoluprácu pri televíznych sériách (menovite Peter Kerekes). V tomto smere ich zastúpili kreatívne producentky Barbara Janišová Feglová (HITCHHIKER Cinema, s. r. o.), Zuzana Mistríková a Ľubica Orechovská (obe PubRes, s. r. o.) či producent a režisér Ivan Ostrochovský (Punkchart films, s. r. o.).

Prvý z producentov analyzovaných filmov, a teda žiadateľov o dotácie na fonde, Ivan Ostrochovský so svojou spoločnosťou Punkchart films, s. r. o., získal v roku 2014 finančnú podporu na vývoj projektu režisérky Márie Rumanovej *Hotel Úsvit* (v čase podania žiadosti ešte pod názvom *Čierna*) v sume 5 500 eur a na prvú fázu produkcie v sume 4 000 eur, v nasledujúcom roku udelili podporu druhej fáze produkcie v sume 11 000 eur. S celkovou prídelenou sumou 20 500 eur sa Audiovizuálny fond podieľal až na 30 percentách celkového rozpočtu tohto audiovizuálneho diela.

Ostrochovský v pozícii slovenského koproducenta úspešne žiadal aj o podporu produkcie majoritne českého filmu autorky Viery Čákanyovej *FREM*. V prípade tohto titulu, ktorý mal celkový rozpočet 217 722 eur, bol finálny podiel vkladu Audiovizuálneho fondu v sume 38 000 eur minimálny, no potvrdil záujem zúčastňovať sa na financovaní nemalou sumou (na pomery vtedajších štandardov podpory dokumentárnych projektov na fonde) aj pri radikálnych experimentálnych dielach. Nová tendencia fondu podporovať inovatívne autorské projekty sa prejavila aj pri ďalších dvoch projektoch Viery Čákanyovej, ktorá žiadala o podporu svojich ďalších projektov cez vlastnú produkčnú spoločnosť Guča, s. r. o. Na vývoj a produkciu filmu *Poznámký z Eremocénu* získala v rokoch 2015 a 2017 spolu 27 500 eur a na produkciu filmu *Bielá*

na bielej 21 000 eur. Vo výsledku išlo o 55-percentný podiel fondu na celkovom rozpočte pri *Poznámkach z Eremocénu* a až 72-percentný podiel pri snímke *Biela na bielej*.

Podpora z Audiovizuálneho fondu bola majoritným finančným zdrojom aj v prípade snímky Barbory Sliepkovej *Čiary*, kde tvorila celková podpora z fondu v sume 63 000 eur 53 percent z celkového rozpočtu. Dotácia fondu tvorila takmer polovicu rozpočtu aj v prípade filmov *The Sailor* a *Na značky!* – so 42-percentným podielom a sumou 34 000 eur v prípade filmu Lucie Kašovej a 48-percentným podielom a sumou 79 000 eur v prípade filmu Márie Pinčíkovej. V prípade debutovej snímky Pauly Maľárovej, premiérovanej v roku 2023, získala začínajúca producentská spoločnosť CinePunkt, s. r. o., zo zdrojov fondu 15 000 eur, čo predstavovalo 26 percent z celkového rozpočtu. Najmenšiu podporu, iba 10 000 eur na produkciu diela, získal projekt *Zlatá zem* režiséra Dominika Jursa a producentky Barbary Janišovej Feglovej. Pri celkovom rozpočte 118 000 eur to znamená ani nie 9-percentný podiel fondu.

Na porozumenie vytvárania taktík smerom k fondu je dôležitý fakt, že niektoré z projektov boli spočiatku produkované cez vlastné produkčné spoločnosti autorov, čo sa však neukázalo ako funkčný model. Komisie fondu i napriek deklarovanej ambícii podporovať debutové projekty vyžadovali aj ich profesionálnu producentskú prípravu. Presvedčili sa o tom Lucia Kašová a Dominik Jursa. Kašová pôvodne plánovala produkovať film *The Sailor* cez vlastnú spoločnosť SHAKAZULU FILMS, s. r. o., no po neúspešnom žiadaní o dotáciu na produkciu sa rozhodla všetky práva na projekt posunúť pôvodne koprodukčnej spoločnosti TOXPRO, právne zastupovanej spoločnosťou GRAND SLOVAKIA, s. r. o., cez ktorú produkuje čerstvý absolvent katedry produkcie a distribúcie Nazarij Kľujev. Dominik Jursa neskôr vyvíjal svoj magisterský projekt *Ropný môj kraj* do celovečernej podoby vo svojej spoločnosti FLEISCHER Production, s. r. o., no po prvej neúspešnej žiadosti o dotáciu na produkciu projekt producentky prevzala spoločnosť HITCHHIKER Cinema.

Limity podpory autorského dokumentu v štruktúrach Audiovizuálneho fondu

Aj napriek situácii, v ktorej Audiovizuálny fond významne podporuje vznik debutových dokumentárnych projektov, je skutočná výška súm prerozdeľovaných na dokumentárny film dlhodobou témou diskusií a kritiky zo strany dokumentárnej obce smerom k vedeniu fondu. Tieto diskusie v posledných rokoch zaznievali aj na odborných paneloch o dokumentárnom filme v rámci Týždňa slovenského filmu. Inciovali ich filmoví vedci, ktorých záujem o reflexiu podpory dokumentárneho filmu bol analogický práve s kvantitatívnym i kvalitatívnym nárastom slovenských dokumentov v posledných rokoch.

V nasledujúcich riadkoch sa zameriam na rok 2022 hlavne z dôvodu bilančného zamerania samotného podujatia Týždeň slovenského filmu 2023. V druhom rade však považujem za dôležitú reflexiu prerozdeľovania súm práve v čase, keď mal autorský dokumentárny film a predovšetkým tvorba nastupujúcej generácie veľký medzinárodný i domáci

úspech.⁸ Nastavenie štruktúry na rok 2022 prebiehalo v druhej polovici roka 2021, teda v čase, keď sa do slovenských kín dostali medzinárodne úspešné tituly, ako *Biela na bielej*, *The Sailor*, *Na značky!* a *Čiary*.

Najbližšia analýza opäť otvára otázku, čo má AVF ako inštitúcia kľúčová v procese rozdeľovania verejných financií podporovať. Fond zo svojej podstaty síce vytvára potrebnú protiváhu komerčného trhu a môže podporovať istý estetický štandard, no na druhej strane by takáto inštitúcia mala podporovať projekty zaujímavé práve pre širokú verejnosť. Vo filmárskom profesionálnom prostredí, ale aj priamo vo vedení fondu existuje už po mnoho rokov nepísaná dohoda snažiť sa nachádzať pri týchto zámeroch rovnováhu.

Vzhľadom na rozličné predstavy a záujmy vedenia fondu a jednotlivých aktérov profesionálneho prostredia je však dôležité úlohy fondu pravidelne posudzovať a reagovať, ak sa objavia neodôvodnené disproporcie pri ich plnení. A práve na disproporciu prostriedkov prerozdelených v roku 2022 v neprospech dokumentárnej tvorby v čase jej výnimočne dobrej kondície som považoval za potrebné týmto príspevkom upozorniť. Iniciačnými pre moje zameranie sa na tento problém boli početné sťažnosti zo strany dokumentárnej obce smerom k Audiovizuálnemu fondu, konkrétne výhrady k sume alokovanej na výrobu dokumentárnych filmov, ktorá vzbudila viaceré otázky nielen o minuloročnom prerozdeľovaní zdrojov z AVF, ale aj o celkovom postoji fondu k dokumentárnemu filmu. Ďalšími východiskami sú referáty a diskusie, ktoré odzneli v minulých ročníkoch Týždňa slovenského filmu, keď sa autori referátov a koreferátov viackrát dotkli práve tejto témy, čím okrem iného poukázali aj na dlhodobosť týchto problémov. Napríklad Andrea Slováková sformulovala v roku 2022 otázku týkajúcu sa celkovej sumy alokovanej na vývoj a výrobu dokumentárnych filmov a toho, ako porovnanie tejto sumy so sumami vyčlenenými na ostatné oblasti vypovedá o hodnotovom nastavení Audiovizuálneho fondu. Slováková sa však vo svojej rešerši nesústredila detailne na túto oblasť a do zodpovedania nastolenej otázky sa vzhľadom na jej šírku nikto z diskutujúcich nepustil. Podobne Tomáš Hudák v roku 2021 poznamenal: „Možno sa treba pozrieť, ako sú rozdelené financie na Audiovizuálnom fonde. (...) Je to niečo, na čo som sa chcel zamerať, ale uvedomil som si, že to potrebuje veľmi poctivú analýzu, pretože je to téma, ktorá sa nedá len tak nadhodiť.“⁹

Vo svojom príspevku som sa najviac opieral práve o verejne dostupné údaje – dáta a zverejnené hodnotenia z výziev z roku 2022, ktoré boli reflektované aj v porovnaní s pred-

⁸ Medzinárodné festivalové uvedenia na prestížnych festivaloch mali filmy *FREM* a *Poznámky z Eremocénu* (Berlinale), *Hotel Úsvit* (IDFA), *The Sailor* (Hot Docs), *Na značky!* (Doclisboa) a *Územie fantázie* (Beldocs). Filmy *Čiary* a *Biela na bielej* získali hlavnú cenu v medzinárodnej súťaži Opus Bonum na festivale dokumentárnych filmov v Jihlave.

⁹ V rámci voľnej diskusie po príspevkoch v panelovej diskusii o dokumentárnej tvorbe na Týždni slovenského filmu 2020. Záznam dostupný online: <https://www.facebook.com/tyzdenfilmu/videos/1745908195615249> (29. 9. 2023)

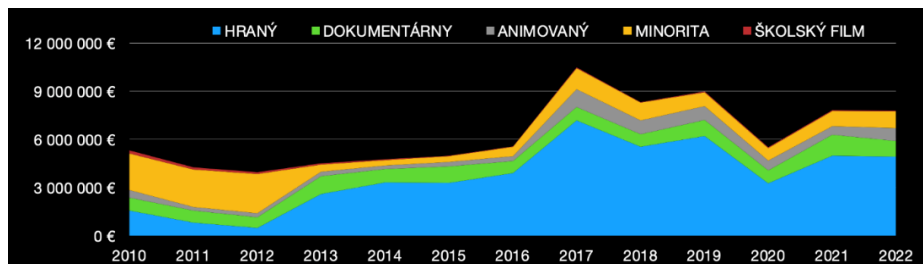
chádzajúcimi rokmi. Analýza kvantitatívnych dát v sebe ukrýva veľa úskalí. Do výskumného poľa dát vstupujú mnohé faktory a stratégie inštitúcií a jednotlivcov, ktoré sú verejnosti nedostupné či neznáme, ale majú významný podiel na stave analyzovaného javu. Aj napriek tomu možno na základe dostupných dát pomenovať viaceré fenomény a k opakovane nastoľovaným otázkam ponúknuť oporu v štatistikách.

Koľko zdrojov z fondu sa dlhodobo vyčleňuje na tvorbu dokumentárnych diel?

Audiovizuálny fond každý rok nastavuje percentuálny pomer prerozdelenia očakávaných finančných prostriedkov, z ktorých vyčleňuje na hlavný program 1 – tvorbu a realizáciu slovenských audiovizuálnych diel dlhodobo 70 percent z celkovej sumy. V programe 1 je päť podprogramov – hrané audiovizuálne diela, dokumentárne audiovizuálne diela, animované audiovizuálne diela, školské a vzdelávacie audiovizuálne diela (v súčasnosti celkovo krátkometrážne diela) a tzv. minority, teda európske audiovizuálne diela s menšinovým podielom slovenského koproducenta. Percentuálne prerozdelenie finančných prostriedkov medzi týmito podprogramami sa vopred nezverejňuje, čím si fond vytvára flexibilitu a možnosť prispôbovať sumy reálnemu dopytu počas roka v podobe súm požadovaných jednotlivými žiadateľmi.

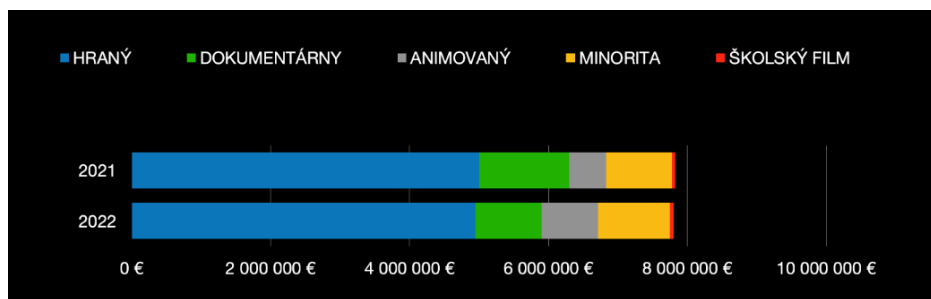
Na priloženom grafe vidieť vývoj celkovej sumy prerozdelennej na podporu výroby slovenských audiovizuálnych diel s farebným rozlíšením podľa pomeru súm k jednotlivým podprogramom. Ukazuje sa očividná dominancia podpory hranej tvorby, ktorej podiel sa od roku 2013 ustálil na približne 60 percentách. Najvyššia priemerná finančná náročnosť spomedzi ostatných druhov diel, ako aj významný dopyt zo strany divákov sú celkom presvedčivými argumentmi v prospech tohto prvenstva. Otázna je však miera odčerpania verejných finančných zdrojov podprogramom hranej tvorby na úkor ostatných.

Tento podiel je závislý od mnohých faktorov, na ktoré riaditeľ fondu Martin Šmatlák ako jeho navrhovateľ a rada fondu ako jeho schvaľovateľ prihliadali. Či už je to spomenutá finančná náročnosť projektov, návratnosť financií podporených diel na základe diváckych úspechov v kinách, alebo festivalové úspechy hranej tvorby v zahraničí, nič z toho uspokojivo nezdôvodňuje sumy alokácií na úkor podpory dokumentárneho filmu. Suma alokovaná na dokument tvorí v priemere 14 percent a v roku 2022 sa ešte znížila. Znepokojivé bolo, v akom pomere voči ostatným zmenám v rámci Programu 1.



Oproti roku 2021 narástli v roku 2022 sumy alokované na animovaný film o 50 percent a na minoritné projekty o 10 percent. Pri hraných filmoch klesol tento podiel o 1 percento a pri dokumentárnych až o 27 percent. V absolútnych číslach klesla podpora podprogramu dokumentárnej tvorby o 342 100 eur. Rozhodnutie o takýchto zmenách prišlo iba krátko po skončení roku 2021, teda roku, keď sa dokumentárna tvorba ukázala v skvelej kondícii v zmysle zahraničných úspechov, nástupu celej rady debutantov a pozitívneho ohlasu slovenskej kritiky. Práve v čase, keď bola dokumentárna tvorba na vzostupe, vznikalo rozhodnutie, pri ktorom sa, zdá sa, neprihliadalo na tento fenomén a namiesto väčšej podpory sa ním dokumentárny film finančne obmedzil v prospech ostatných podprogramov. Dôvod rozhodnutia drasticky znížiť alokáciu na dokumentárne filmy nebol zverejnený. Táto netransparentnosť a absencia zdôvodnenia podobných rozhodnutí je dlhodobým problémom a hlavnou príčinou pretrvávajúcej nedôvery dokumentárnej obce k Audiovizuálnemu fondu. A bez presvedčivých argumentov je opodstatnené pýtať sa spolu s Andreou Slovákovou na spomínané hodnotové nastavenie Audiovizuálneho fondu, konkrétne jeho (dnes už bývalého) riaditeľa či členov rady fondu a na ich celkový postoj k potrebe dokumentárnej tvorby na Slovensku.

S cieľom zistiť, ako konkrétne ovplyvňuje výška sumy alokovanej na dokumentárny film dokumentárnu tvorbu na Slovensku, som sa zamerlal na dva aspekty: intenzitu konkurencie medzi žiadateľmi o podporu z grantových zdrojov a mieru saturovania dopytu, teda to, do akej miery Audiovizuálny fond reaguje na sumy požadované na produkciu diel.



Intenzita konkurenčného prostredia v podprograme na dokumentárnu tvorbu

Na ilustráciu miery konkurencie medzi žiadateľmi som sa zamerlal na konkrétne hodnotenia minuloročných žiadostí o podporu na produkciu dokumentárnych filmov a TV projektov a porovnal som ich s hodnoteniami v podprograme na produkciu hraných filmov a TV projektov. Nevýhodou takto nastavenej metodológie je, že sa neprihliada na kontext, v ktorom sa dve komisie v rôznom zložení pri rozhodovaní nachádzali. Jednotlivé hodnotenia vznikajú v komparácii s ostatnými projektmi v rovnakej výzve a podprograme a porovnávať ich s hod-

noteniami v úplne inej skupine žiadostí môže byť zavádzajúce. Pre potreby tejto práce považujem však túto metódu za legitímny nástroj na načrtnutie miery konkurenčného prostredia v podprograme dokumentárnej tvorby.

V prvom porovnaní som sa zamerlal na výsledné hodnotenia jednotlivých žiadostí. V roku 2022 sa v troch výzvach uchádzalo o podporu 96 projektov, z toho 43 hraných a 53 dokumentárnych. Výsledkom je zaujímavý fakt, že projektu hraného diela stačí nižšie percentuálne zhodnotenie ako projektu dokumentárneho diela. Napríklad v prvej výzve 2/2022 mali až tri projekty podporené v podprograme produkcie hranej tvorby nižšie celkové hodnotenie ako päť nepodporených dokumentárnych projektov, pričom hraný projekt podporený ako posledný v poradí mal nižšie celkové hodnotenie ako až sedem nepodporených projektov v dokumentárnom podprograme. Detailne to vidieť na priloženej infografike PRODUKCIA 2/2022. Infografika pozostáva z dvoch tabuliek, jedna je pre žiadosti o podporu produkcie hraných diel, druhá dokumentárnych. V prvých stĺpcoch sú názvy jednotlivých projektov, v druhých hodnota bodového ohodnotenia (0 je najnižšia a 100 najvyššia možná hodnota) a v tretích schválená suma v prípade podporených projektov. Tabuľky sú radené podľa výšky bodového hodnotenia zostupne od najúspešnejšieho po najnižšie hodnotený projekt. Bodkovaná línia oddeľuje od seba podporené a nepodporené projekty.

PRODUKCIA 2/2022					
Hrané diela		Dokumentárne diela			
MIKI	84,4	300 000 €	MUSÍME PREŽIŤ	90,80	85 000 €
MATKA NOCI	78	450 000 €	Pozor, padá SNG! - 2. etapa realizácie	80	25 000 €
SPIACI ÚČET II	77,6	370 000 €	Emília Vášáryová	75,80	30 500 €
VILLA LUCIA - 2. fáza	74,6	80 000 €	Košický maratón - príBEH mesta	75	36 000 €
INTEREST	72,2	450 000 €	Lahostajný smäd	74,80	16 500 €
Vojna s mlokmi	68,8	100 000 €	Kamene	74,80	7 000 €
OTEC	66,6	450 000 €	Velvet Generation (produkcia)	74,80	
Rok vdovy	58,2		Akcia Monaco	73,75	
Symfónia žiab	57,6		BECOMING EMA	73,40	
TICHÁ POŠTA	33,6		ANDY WARHOL: Od A po W	73,40	
MATKY	33,4		Geamána	72,80	
PÁSMO	32,8		863000	71	
KAVEJ	32,4		HRANICE VERNOSTI	68,80	
PIŠTOL	32,4		Alenka a zázrak z cudzej krajiny	65,40	
Kurz lezenia pre začiatočníkov	31,2		Vareha	24,60	
OSTRÓ	29,4		Investigátori (postprodukcia kinoverzie)	19,80	
APRIL 1989	21,4				
Dokonalosť sama	21				

Vo výzve 6/2022 pre televízne projekty boli podporené všetky štyri hrané projekty, pričom až tri z nich mali nižšie hodnotenie ako dva najvyššie hodnotené nepodporené projekty v dokumentárnej tvorbe.

PRODUKCIA 6/2022

Hrané TV diela

KOŇ	87,20	175 000 €
NIEKEDY V EURÓPE	71,40	300 000 €
LOVEC - produkcia dielu 3	67,60	75 000 €
Pressburg	60	50 000 €

Dokumentárne TV diela

TEXTÁRI	88	72 000 €
JAMES	85,80	15 000 €
Básnenie	83,40	27 600 €
Ostrov	81,20	14 000 €
Slovenská čítanka	80	21 000 €
Príbeh rieky Poprad	79,60	21 000 €
Aby jeho meno bolo vymazané	77,60	33 400 €
Soferovská dynastia	76,60	14 000 €
ILONA	76,60	15 000 €
HEREČKY - produkcia	72	
KESAJ TCHAVE	71,80	
Spýtaj sa vašich 93	70,40	
Generál Viest	69	
Exprezidenti	65,60	
Fetiše republiky	34,40	
Panpulóni z našej police (časti 4 - 6)	32	
STOPY - Boje v Banskej Štiavnici	31,60	
MALIAR SLNÉČNEJ CESTY	29	
Epidémie.sk	27,20	

V poslednej výzve roka na produkciu 7/2022 mali tri podporené projekty nižšie hodnotenie ako tri dokumentárne projekty, na ktorých podporu sa pre výšku alokovanej sumy nedostalo.

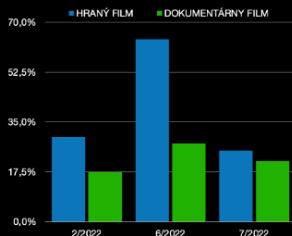
POMER VÝŠKY PODPORY NA ZÁKLADE VÝŠKY POŽADOVANÝCH SÚM V ROKU 2022

Podporené hrané diela

Výzva	Požadovaná suma	Výška podpory	%
2/2022	7 361 103 €	2 200 000 €	29,9 %
6/2022	936 940 €	600 000 €	64,0 %
7/2022	6 946 203 €	1 740 000 €	25,0 %
Celkovo	15 244 246 €	4 540 000 €	29,8 %

Podporené dokumentárne diela

Výzva	Požadovaná suma	Výška podpory	%
2/2022	1 143 787 €	200 000 €	17,5 %
6/2022	809 560 €	223 000 €	27,5 %
7/2022	1 076 315 €	230 000 €	21,4 %
Celkovo	3 029 662 €	653 000 €	21,6 %



Na čo toto porovnanie dobre slúži? Na získanie podpory pre hraný projekt od Audiovizuálneho fondu v minulom roku stačilo 66,6 percenta vo výzve 2/2022, 60 percent vo výzve 6/2022 a 73 percent vo výzve 7/2022. Naproti tomu v podprograme na podporu produkcie dokumentárnych diel v týchto výzvach bolo potrebných 74,8 percenta vo výzve 2/2022, 76,6 percenta vo výzve 6/2022 a až 79 percent vo výzve 7/2022, čo svedčí nielen o výraznejšom konkurenčnom prostredí v podprograme na podporu produkcie dokumentárnych diel, ale aj o tom, že dôvod nedostatočnej podpory dokumentárnych projektov nie je v ich absentujúcej kvalite, ale neadekvátnom prerozdelení alokovaných súm.

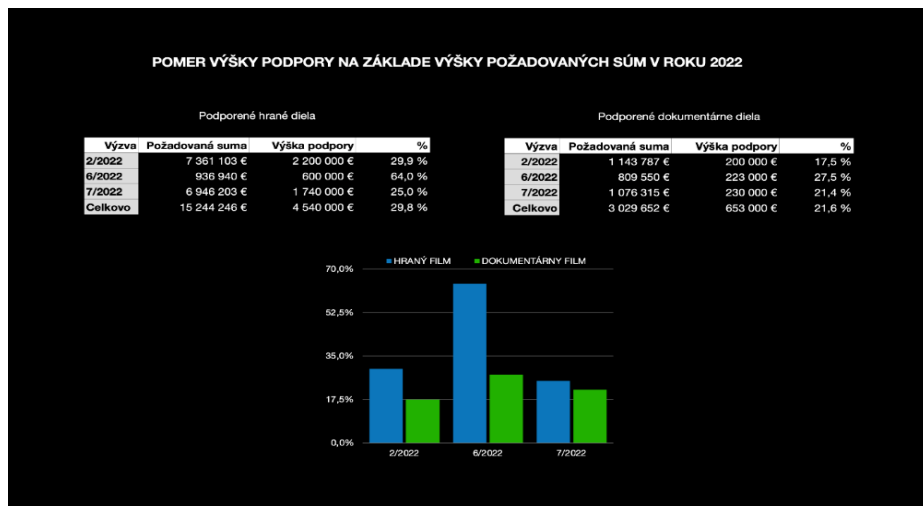
Takáto vysoká miera konkurencie medzi žiadateľmi o podporu vytvára väčší priestor na ovplyvnenie výsledkov symbolickým kapitálom žiadateľov. Pri projektoch s podobným hodnotením od komisie totiž významne vstupuje do hry faktor kreditu žiadateľa, teda automaticky vypočítané bodové hodnotenie na základe jeho predchádzajúcich aktivít a úspechov. Jeho výpočet aj opodstatnenie je však dlhodobo predmetom debát, napríklad aj pri voľbe nového riaditeľa fondu v januári 2023. Kredit žiadateľa totiž vytvára výhodu pre etablovaných žiadateľov, ktorých predchádzajúce projekty boli početné, mali medzinárodný festivalový úspech a dobrý divácky ohlas. Spolu s už spomínanými bodovým ohodnotením tvorivého tímu v prvom kole hodnotenia tak môže táto rovina projektu tvoriť až 25 percent z celkového počtu bodov, čím sa symbolický kapitál stáva silným faktorom pri schopnosti čerpať z verejných zdrojov. Kredit žiadateľa v roku 2022 významne ovplyvnil situáciu v poslednej výzve, keď komisia pre nízku alokovanú sumu nemohla v tomto podprograme podporiť množstvo projektov, ktoré spĺňali kritériá na podporu. Kredit žiadateľa hral kľúčovú rolu pri celkovom umiestnení projektov a odsunul mnohé kvalitné projekty do zóny nepodporenia. V spomínanej výzve 7/2022 sa to týkalo predovšetkým projektov *Kamene* (kredit žiadateľa vo výške 1/10) a *Raději zešítet v divočine* (4/10), ktoré po dobrom hodnotení po druhom kole na základe kreditu žiadateľa preskočil projekt *Nikdy sa nevrátiti* s kreditom žiadateľa 10/10 a ten získal podporu. V tej istej výzve bol po druhom kole hodnotenia film *Miram 2* na pomyselnéj druhej priečke, aby potom pre nulový kredit žiadateľa padol na posledné miesto v rámci podporených projektov a získal tak najmenšiu dotáciu v pomere k požadovanej sume spomedzi všetkých podporených projektov. Aj pri ostatných výzvach zohral kredit žiadateľa pri podprograme dokumentárnej tvorby významnú rolu, neúmerne vysokú oproti podprogramu hranej tvorby, v ktorej som tento jav odpozoroval iba v jednom prípade.¹⁰

Do akej miery fond vyhovuje požiadavkám dokumentárnej a hranej tvorby?

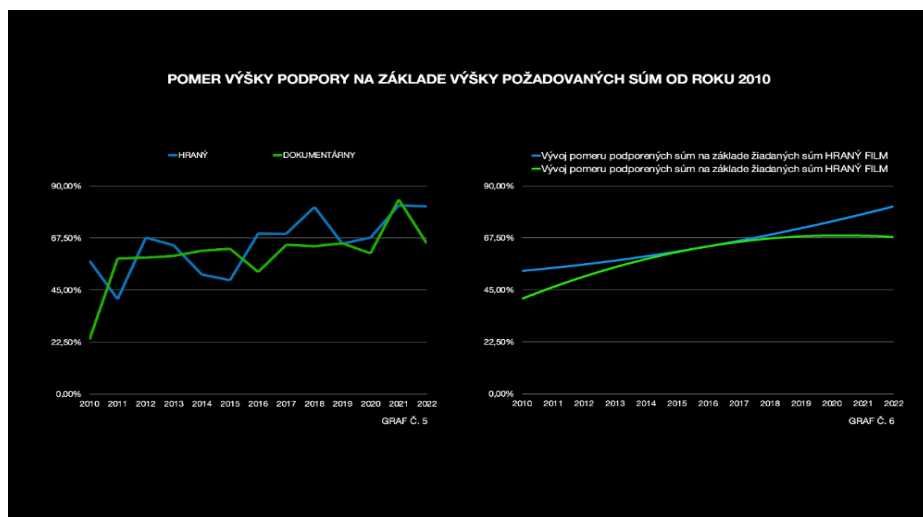
Na ďalšiu ilustráciu vzťahu AVF a dokumentárnej tvorby som sa pozrel na to, do akej miery je saturovaný dopyt žiadateľov v hranom a dokumentárnom podprograme. Za dopyt žiadateľov považujem výšku požadovaných súm, za jeho saturovanie výšku finálnych dotácií. Pri prvom porovnaní som zobral do úvahy všetky minuloročné projekty, ktoré sa uchádzali o podporu. V roku 2022 vyčlenil Audiovizuálny fond sumu na podporu produkcie hraných diel približne v miere 30

¹⁰ Išlo o projekt *Krik ako nádherná pieseň* žiadateľa DANAE Production, s. r. o., ktorý po vysokom hodnotení komisie v konečnom dôsledku klesol pod pomyselnú hranicu podpory v dôsledku nulového kreditu žiadateľa.

percent vzhľadom na celkovú požadovanú sumu, pri dokumentárnom filme to bolo necelých 22 percent. Pri pohľade na jednotlivé výzvy sviety ako najnasaturovanejšia TV výzva pri hraných projektoch, v ktorej sa minulý rok rozdeľovala suma 600 000 eur na základe celkovej požadovanej výšky takmer 937 000 eur, išlo teda o podiel 64 percent.



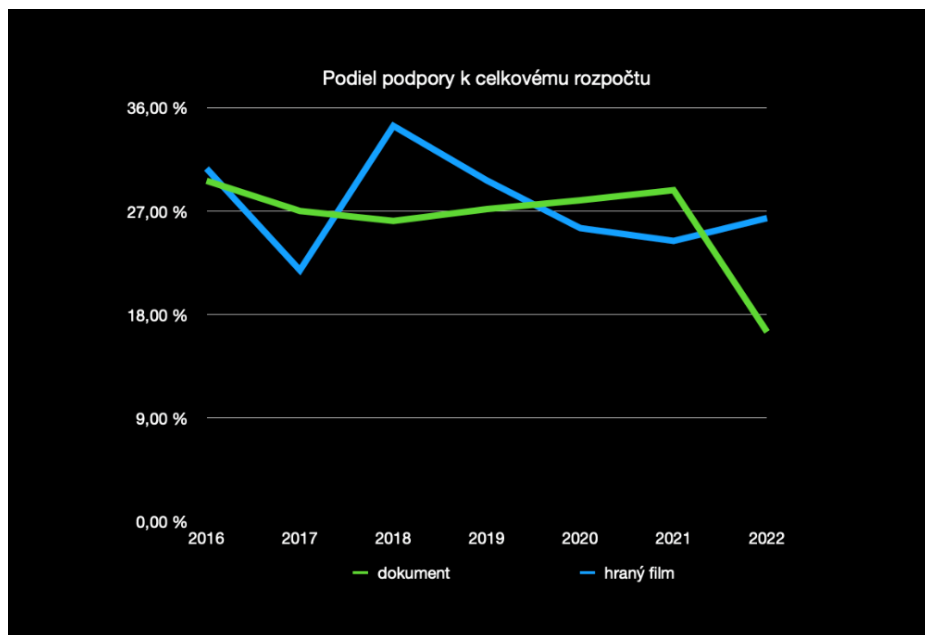
Pri druhom prieskumnom zameraní sa na uspokojovanie dopytu na základe požadovaných súm som sa pozrel už iba na podporené diela, teda tie, ktoré úspešne prešli hodnotiacim procesom a na ktorých výrobe sa Audiovizuálny fond zaviazal podieľať, a na to, do akej miery to v tom-ktorom podprograme opäť vyznieva v neprospech dokumentárnych diel.



Na ľavom grafe na predchádzajúcej strane je každoročný pomer žiadanej sumy a výslednej dotácie pri hraných a dokumentárnych projektoch. Napravo je vyznačený trend oboch pomerov od vzniku Audiovizuálneho fondu. Pozitívny je fakt, že rovnako pri podporených hraných dielach aj pri podporených dokumentárnych dielach ide o dlhodobu stúpajúci trend a v celkovom priemere sa čoraz viac saturuje dopyt vyjadrený požadovanými sumami. A práve v tomto trende je vo výraznej odchýlke hodnota roku 2022, keď je pomer dotácie k žiadanej sume pri podporených dokumentárnych projektoch radikálne nižší než predchádzajúci rok a nižší aj vo vzťahu k minuloročnej podpore hraných diel.

Podiel pridelenej sumy na rozpočte projektov

Posledným pozorovateľným kvantitatívnym údajom, ktorý napomáha komplexne uchopiť problematiku výšky alokovanej sumy, je porovnanie podielu pridelenej sumy na celkovom rozpočte podporených projektov, teda obraz toho, do akej percentuálnej výšky sa fond zúčastňuje na jednotlivých projektoch. A, do tretice, rok 2022 zaznamenal pre dokumentárnu tvorbu v tomto prípade ďalší prepad, a to nielen v porovnaní s predchádzajúcimi rokmi, ale aj s dátami týkajúcimi sa hraných diel.



Na grafe nazvanom Podiel podpory k celkovému rozpočtu projektov vidíme, ako sa fond od roku 2016 podieľal na celkových rozpočtoch projektov na základe dát, ktoré žiadatelia uvádzali pri podávaní žiadostí v podprograme produkcia diel určených do kinodistribúcie (pri tomto porovnaní som sa zamerlal na výlučne diela určené pre kiná, nie televízne projekty). Pri priemerovaní podielu, ktorý vyplýva zo súm pridelených na podporu diel, prídeme k podobným údajom. Zatiaľ čo AVF sa od roku 2016 pri podporených hraných projektoch pre kiná zúčastňoval na financovaní podielom 27,58 percenta, pri dokumentárnych projektoch to bolo 29,65 percenta. Veľký prepad v roku 2022 sa z povahy dát netýka ani tak celkovej prerozdelennej sumy, ako skôr toho, že podporené dokumentárne projekty majú čoraz väčšie celkové náklady, pri ktorých sumy podpory z nízkych alokovaných súm nedokážu pokryť ani pätinu (v roku 2022 to bolo presne 16,49 percenta) z celkového rozpočtu dokumentárnych diel.

Závery dátovej analýzy

Záverom tohto skúmania bolo zistenie, že Audiovizuálny fond dlhodobo vyčleňuje na podporu produkcie dokumentárnych filmov menej prostriedkov nielen v absolútnych číslach, ale aj v pomere k požadovaným sumám. Odráža sa to nielen na počte podporených a nepodporených projektov, ale aj na nižšom podiele udelenej dotácie vo vzťahu k požadovanej sume podporených diel. V roku 2022 sa vzhľadom na nízku sumu alokovanú do tohto podprogramu zvýšila konkurencia a niektorým projektom nestačilo ani 78 percent v celkovom hodnotení komisie, čo je hodnotenie, ktoré by zaručovalo podporu v ktorejkoľvek výzve na produkciu hraných diel. Za ďalší záver možno považovať pozorovanie, podľa ktorého každoročné štruktúry podpornej činnosti AVF nereflektujú zvyšujúce sa náklady na výrobu dokumentárnych diel, ktoré sa posledných obdobiach z produkčného hľadiska profesionalizujú. Takto nastavenému systému sa tvorcovia dokumentárnych filmov prirodzene prispôbujú spôsobmi, ktoré sa negatívne odrážajú na stave dokumentárnej tvorby na Slovensku – žiadajú nižšie sumy, čoho dôsledkom je nedostatočné ohodnotenie tvorivých profesií, na ktoré upozornila v roku 2022 Andrea Slováková. Pragmatickým krokom žiadateľov je aj prechod do sféry hranej tvorby, kde majú väčšiu šancu získať podporu, a to vo vyššej sume, čo vo výsledku znamená aj spravodlivejšie finančné ohodnotenie. V súčasnosti už viacerí predstavitelia nastupujúcej generácie autorského dokumentárneho filmu vyvíjajú hrané diela a je možné, že výnimočný kvalitatívny nárast na dokumentárnej scéne sa obmedzí iba na krátke obdobie minulých rokov. Jedným z dôvodov môže byť aj to, že Audiovizuálny fond ako kľúčový partner nezareagoval na tento nárast zvýšenou podporou a v roku 2022 už aj tak nedostatočnú podporu dokonca ešte znížil.

Žofia Bosáková

MAPOVANIE SLOVENSKEHO ANIMOVANÉHO FILMU V ROKU 2022: VYBOJOVANÁ KONTINUITA

Úvod

Rok 2022 sa v domácej profesionálnej animovanej tvorbe spája s jedným zásadným míľnikom – verejným uvedením prvého animovaného celovečerného filmu pre detského diváka v dejinách samostatnej kinematografie: bola ním *Tvojazem* v réžii Petra Budinského, produkovaná spoločnosťou BFILM. Podľa evidencie Slovenského filmového ústavu nemal v slovenských kinách v roku 2022 premiéru len jeden dlhometrážny animovaný film, ale tri – okrem spomínanej snímky *Tvojazem* ešte majoritné dielo *Websterovci vo filme* od Kataríny Kerekesovej v produkcii spoločnosti Fool Moon a minoritný slovenský film *Myši patria do neba* od Denisy Grimmovej a Jana Bubeníčka, za slovenskú stranu produkovaný spoločnosťou CinemArt SK. Tak ako sa hraný film väčšinou považuje za etalón kinematografie, považuje sa celovečerný formát za prejav emancipácie filmového druhu. Tento referát teda nie je možné začať bez zamyslenia nad trojicou spomínaných filmov – až potom je vhodné podrobnejšie opísať „ekosystém“ animovaného filmu. Keďže profesionálnych animovaných diel vzniká každoročne v slovenskej kinematografii len niekoľko, budem hlavné trendy ilustrovať v širších súvislostiach. Cesta k trom už spomenutým animovaným filmom bola postupná pri pomerne stabilnej inštitucionálnej podpore od Audiovizuálneho fondu v programe 1.3 a pri vytrvalosti tvorcov.

Okrem celovečerného formátu sa budem venovať tematickej a žánrovej komplexnosti vzniknutých animovaných diel, úspešnej tvorbe slovenských animátorov v českom prostredí, fungujúcim a funkčným koprodukčným modelom a v závere sa zamyslím nad možnosťami budúceho vývoja v súčasných podmienkach animovanej kinematografie.

Celovečerné filmy

Tvojazem je prvý celovečerný animovaný film pre detského diváka v ére samostatnej slovenskej kinematografie, hoci podľa štatistiky to tak nevyzerá – sú v nej uvedené dva dlhometrážne filmy *Lokalfilmis* (2015, r. Jakub Kroner) a *Parralel* (2018, r. Matyas Brych). Oba sú



Záber z filmu *Tvojazem*

svojou podstatou na pomedzí profesionálnej a amatérskej tvorby (v najlepšom zmysle tohto slova), ak berieme do úvahy kritériá, ako je nižšia kvalita animácie a všetkých výrazových prostriedkov, spôsobená nedostatkom personálnych a finančných zdrojov (obe diela vznikali svojpomocne bez podpory AVF).

Preto je *Tvojazem* prvým vhodným a profesionálnym animovaným filmom, ktorý mal ako majoritný dostatočne saturované finančné zdroje z domáceho prostredia – celkový rozpočet 3 854 008 eur, priama podpora z Audiovizuálneho fondu 964 240 eur, ďalej ho z verejných zdrojov podporili aj RTVS a BSK a v zahraničí Státní fond kinematografie, belgický fond screen.brussels, flámsky filmový fond VAF a Kreatívna Európa.

Význam filmu *Tvojazem* pre formovanie domácej animovanej scény bude možné relevantne posúdiť až o niekoľko rokov. Už teraz je však možné skonštatovať, že ako prvý film v modernej histórii vznikol ako rozhodujúco iniciovaný slovenský projekt v koprodukcii so západoeurópskymi partnermi, slovenskí tvorcovia sa v kreatívnej oblasti podieľali na réžii, scenári, hudbe, samotná animácia a postprodukcia prebiehali v zahraničných štúdiách v Belgicku a v Česku. Na realizáciu filmu bol využitý herný engine *Unity*, čo ovplyvnilo výtvarnú štylizáciu pôvodne zamýšľanej artovej podoby *Tvojazeme*. Výsledné dielo je tak svojím rozprávaním a vizualitou na hranici artového a komerčného (rodinného) animovaného filmu, bolo sprístupnené širšiemu publiku, výrazne marketingovo komunikované v offline aj online priestore, nasadené vo viacsálových kinách, v multiplexoch. Návštevnosť necelých 10 000 divákov je v kombinácii s rozširujúcimi formátmi, knihou a hrou/aplikáciou, v absolútnych číslach nižšia. V relatívnych číslach je to priaznivý výsledok – išlo o ex-

periment, prvolezectvo v tomto filmovom druhu a žánri, návštevnosť artových slovenských hraných a dokumentárnych filmov v roku 2022 bola extrémne nízka, cieľové publikum je dominantne navyknuté na rodinné animované filmy z veľkých štúdií s kvalitnými scenármi a technologickou úrovňou, ktoré sú mimo kapacít malých európskych kinematografií. Súčasne kinám rastie konkurencia v podobe VOD/S-VOD a pretrvávajúca dvojciferná inflácia znižuje spotrebiteľské výdavky na voľnočasové aktivity. Potenciál návštevnosti takýchto formátov budeme vedieť precíznejšie odhadnúť pri verejnom uvedení ďalších celovečerných filmov so slovenským zastúpením v najbližších dvoch rokoch.

Druhé menované dielo *Websterovci vo filme* sa pri verejnom uvedení (dosiahlo návštevnosť 17 204 divákov) mohlo oprieť o takmer desaťročnú divácku znalosť rovnomenného seriálu, distribuovaného vo viacerých distribučných oknách, ako aj odvodených formátov pre pomerne jasne štruktúrované publikum. *Websterovci vo filme* de facto nie sú autonómnym kinematografickým dielom. Vznikli prepojením piatich epizód z poslednej, tretej série pôvodného seriálu s hranou príbehovou líniou. Hlavná postava funguje viac ako dramaturgický nástroj medzi samostatnými epizódami než ako plnohodnotná fikčná postava. *Websterovci vo filme* sa vyznačujú láskavou edukatívnou perspektívou, ktorá ponúka detskému publiku humanistické myšlienky v tradičnejšej rodinnej konštelácii, dáva návod, ako reagovať na situácie/konflikty medzi svetom detí a dospelých. Na úrovni rozprávania aj štýlu film spája spočiatku uzavretý živočíšny fikčný svet s realistickejším vonkajším svetom. Ten je predstavený ako zdroj podnetov a pomoci, a nie ohrozenia, čím tvorivý tím zmysluplne zavŕšil tri série *Websterovcov*. Univerzálna a primeraná komunikácia tém smerom k detskému publiku spolu s vizuálne atraktívnou animáciou umožnili distribúciu diela aj v zahraničí (Francúzsko, Česko, Nemecko).

Na konci roku 2022 boli *Websterovci vo filme* a *Tvojazem* ocenené na etablovanom Medzinárodnom festivale filmov pre deti v Chicagu, čo potvrdilo ich hodnotu a trvalý význam slovenskej animácie aj mimo domáceho regiónu.

Tretí dlhometrážny film *Myši patria do neba* nadväzuje na silné tvorivé a producentské zázemie bábkovej animácie v Česku, ktoré je jeho majoritným producentom. Kreatívny a finančný vklad slovenskej strany nie je zásadný – z celkového rozpočtu 3 686 183 eur predstavoval slovenský vklad 10,07 percenta. Snímka *Myši patria do neba* dosahuje úroveň najlepších súčasných európskych animovaných rodinných filmov, autorská dvojica umne adaptovala rovnomennú literárnu predlohu. V príbehu prepojila náročné témy, ako smrť „zvieracieho“ rodiča, nižšie sebedomie a inakosť dvoch hlavných zvieracích postáv, so situačným aj slovným humorom, ktorý je pre ich putovanie v takmer budhistickom zvieratkovskom nebi príznačný. Film je kvalitný vo všetkých výrazových zložkách; patrí k tým dielam, ktoré dokážu animáciu využiť ako plnohodnotný prostriedok na sebedomú komunikáciu hlbokých a melancholických tém, čo ich robí dostatočne prijateľnými aj pre zahraničné publikum. Film *Myši patria do neba* mal celosvetovú premiéru v roku 2021 na Medzinárodnom festivale animovaných filmov v Annecy, kde vtedy získala Cenu poroty za najlepší dlhometrážny film *Moja afganská rodina* (so slovenskou minoritou účasťou).

Krátkometrážne filmy

Schopnosť vyjadriť sa prostredníctvom animovaného média k spoločenským krízam uplatnila v roku 2022 jedna z najvýraznejších slovenských animátoriek a producentiek (feel me film) Ivana Laučíková. Desať rokov po originálnom filme *Posledný autobus* autorsky zrealizovala krátkometrážny film *Milosť*. V tomto naliehavom podobenstve o boji dobra a zla stoja proti sebe dve skupiny – hudobníci a neonacisti, personifikovaných ako barokoví anjeli a zlovestné monštrum –, aby našli zmierenie a stal sa zázrak. Dobre a zlo sú stvárnené kombinovanou technikou vo svojej absolútnej podobe – je to v podstate mýtický boj, ktorý odkazuje k nadzmyslovej skúsenosti, prekračujúcej každodennosť. Laučíková komplexne pracuje s kontrastmi na úrovni rozprávania aj štýlu: prostredie Bratislavy je vnímané ako miesto ohrozenia v protiklade k mýtckej tatranskej prírode, kde dochádza k prijatiu – omilosteniu. Film ide mimo hlavného prúdu domácej tvorby svojím stvárnením absolútnych hodnôt – tézou a antitézou, na ktorej konci je syntéza. Tento výkrik o pomoc je podporený expresívnym obrazom, založeným na kontrastoch, a sláčikovou hudbou. *Milosť* tak spolu s filmom Joanny Kožuch *Bolo raz jedno more...* (2021), s krátkometrážnym dielom vo vývoji *Last Minute* a so Snopekovým *Monštrum* (2018) patrí medzi ojedinelé domáce filmy, ktoré bezprostredne reagujú na pohyby v okolitom svete a zaznamenávajú ich ako kroniky. Obe výrazné ženské autor-ské osobnosti sú zároveň producentkami svojich diel.

Druhý krátkometrážny film, ktorý vznikol v roku 2022, je *Zuza v záhradách* (r. Lucie Sunková, producent Super Film) ako minoritná slovenská koprodukcija (slovenský tvorivý vklad spočíval v postprodukcii). *Zuza v záhradách* je poetický film pre najmladšie publikum od troch rokov, ktorý v kvalitnej technologickej podobe hravo tlmočí jednoduché východisko: že sa netreba báť neznámeho. Pôvabné farebné výtvarné návrhy prírody a živá fantaskná zvuková stopa dokážu plnohodnotne evokovať záhradnú féériu s niekoľkými obyvateľmi záhrady a osloviť aj dospelé publikum. Kvalitu filmu dokázal jeho bohatý distribučný okruh tvorený medzinárodnými festivalmi, ako aj udelenie Českého leva pre najlepší animovaný film a následná kinodistribúcia vo Francúzsku.

Českým producentom filmu je etablovaný profesionál Martin Vandas zo spoločnosti Maurfilm, ktorý v posledných šiestich rokoch kontinuálne vstupuje do slovenských krátkometrážnych a dlhometrážnych projektov. Jeho rozmanité portfólio zahŕňa vyrobené krátkometrážne formáty *Superbia* (2016), *Divoké bytosti* (2019), *Krížom Krážom* (2023), sequely *Mimi & Líza: Záhada vianočného svetla* (2018), *Mimi & Líza: Záhrada* (2022), *Všetko, čo sme nestihli* (vo výrobe), seriál *Websterovci* (2017 – 2022), pásma *Animation Power*, dlhometrážnu snímku *O nepotrebných veciach a ľuďoch* (vo výrobe). Prináša tak z Česka nielen potrebné finančné zdroje, ale aj dlhoročné know-how produkčných a distribučných stratégií na medzinárodnej úrovni.

Kreatívna a producentská previazanosť s českým animovaným prostredím sa kontinuálne formuje už na úrovni vysokých škôl. Tak ako aj v iných oblastiach pôsobia slovenskí študenti

v Česku na Katedre animovanej tvorby FAMU v Prahe a v Ateliéri animovanej tvorby Univerzity Tomáša Baťu v Zlíne. Jedným z prvých „dvojomých“ filmov boli *Pandy* (2013), ktoré získali 3. miesto v sekcii Cinéfondation v Cannes, nasledovali filmy *Šarkan* a *Sh_t happens* (oba 2019). Na podobnom princípe vznikli *Sestry* Andrey Szelesovej a *Zvuky spoza lúky* Filipa Diviaka. Ich verejné uvádzanie pre slovenské publikum sa deje prevažne v súťaži slovenských filmov na festivale Fest Anča. V roku 2022 tam *Sestry* získali cenu pre najlepší slovenský animovaný film a *Zvuky spoza lúky* špeciálne uznanie.

Film *Sestry* je bakalársky, 2D digitálny s prenesením kresby a fixových skíc, s výraznou kontrastnou farebnosťou. Bez dialógov zobrazuje náročný vzťah dvoch sestier. Bol uvedený na mnohých prestížnych animovaných festivaloch. Tvorcovia diela *Zvuky spoza lúky* pristupujú subverzívne k žánru tradičnej rozprávky, kreslená animácia vychádza z plochých tvarov s dynamickou líniou, pracuje aj s kontrastmi a s ironickou perspektívou k rozprávkovým postavám v obrazovej aj vo zvukovej rovine. Zo scenáristického hľadiska obsahuje dielo prekvapivé nápady, dokáže pätnásť minút držať rytmus a komunikovať s detským aj dospelým publikum. Diviak rozvíja žáner, ktorý je v domácej animácii v menšine. Jeho film bol zaradený do katalógu spoločnosti Miyu Distribution, ktorá patrí medzi špičku v distribúcii krátkych filmov.

Obaja tvorcovia majú v súčasnosti vo vývoji filmy zamýšľané minimálne ako slovensko-české paritné koprodukcie a pokračujú tak plynulo v inovatívnej tvorbe. Andrea Szelesová zobrazuje v projekte *En ten tý ky* (pod vedením Michaely Pavlátovej) detskú šikanu a inakosť; vizualitu a výstavbu príbehu čerpá z gréckej mytológie, technologicky ide o maľbu na keramiku. Filip Diviak pracuje na dvoch projektoch: na celovečernom dystopickom sci-fi *OT15* s fantasknými postavami, ktorých životy sú navzájom prepojené, a na krátkometrážnom filme anekdote *Volám sa Edgar a mám kravu* o záchrane teliatka pred bitúňkom, v ktorom využíva nadhľad a iróniu a výstižné vizuálne a príbehové skratky podobne ako v predchádzajúcich filmoch.

Televízia

Okrem Audiovizuálneho fondu a českých fakúlt vytvára zázemie pre súčasnú slovenskú animovanú tvorbu aj naďalej verejnoprávna televízia. V roku 2022 bol uvedený 26-minútový seriálový sequel *Mimi & Líza: Záhrada*. Ten úspešne rozvíja pôvodný fikčný seriálový svet, stavia na jeho znalosti v domácom i zahraničnom prostredí, v nenásilnej edukatívnej rovine prináša aktuálnu ekologickú tému, stvárnenú primerane pre danú vekovú kategóriu. Spolu s ďalšími prvkami marketingového mixu *Mimi & Lízy* prispel tento sequel k budovaniu povedomia o pôvodného večerníkovom seriáli.

Druhým etablovaným seriálom, na ktorom sa RTVS podieľa ako koproducent, sú *Drobci*. V roku 2022 vznikli ďalšie dva diely. Rovnako ako seriály *Mimi & Líza* a *Websterovci* aj *Drobci* smerujú k ukončeniu výroby, a to treťou sériou, čím sa zvýši ich distribučný potenciál.

Kým v *Mimi & Líze* a *Drobcoch* prevažuje estetická stránka nad edukatívnou, v ďalších vyrobených dielach dominuje vzdelávacia funkcia. S podobnou ekologickou témou ako

Mimi & Líza: Záhrada – ako chrániť životné prostredie – vznikol sedemdielny seriál večerníčkov *Jakub a Flip* z reklamného a dizajnového štúdia Puro Creative, ktorý deťom ponúka jednoduchú animáciu s výrazne edukatívnym zámerom.

Remeselná animácia je aj súčasťou seriálov *Slovenčina na slovíčko* s reinkarnovanou jazykovedkyňou Supersibylou a *Chochmesovci 4*, ktorý sa venuje bontónu v každodenných situáciách. Grafické návrhy vytvorili animátorky z Ové Pictures a ďalšie, čo seriálu dodáva trendový vizuál. Informácie sú spracované vtipne, zamerané na aktuálne témy (duševné zdravie, mediálna a finančná gramotnosť), čím sa seriálu darí oslovovať širokú cieľovú skupinu. Ako solitér vystupuje krátke dielo od Ové Pictures *Aj kameň tečie*, ktoré vzniklo ako súčasť prezentácie papierových diorám. Autorská dvojica prešla od lineárnych príbehov s pestrofarebnou vizualitou k abstraktnejšiemu, nenaratívnemu monochromatickému filmu, ktorý je zamyslením nad neustálym plynutím času. Dynamická transformácia objektov zdôrazňuje feminínnu mäkkosť ako evolučnú výhodu v porovnaní s maskulínnou pevnosťou. V komunikácii s ďalšími umeleckými druhmi funguje aj animácia vo videoklipech skupín *Charms Kids* a *Queer Jane*, v ktorých sa kombinuje ručné maľovanie na nakrútený videomateriál a 2D digitálna animácia v jednoduchých čiernych líniiach.

Stabilné miesto na uvádzanie a prezentáciu profesionálnych menšinových foriem domácej animovanej tvorby poskytuje Fest Anča priamo na festivale i v celoročnej forme distribučných pásiem na vyžiadanie. Festival Áčko na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave a Animofest, ktorý organizuje Súkromná škola umeleckého priemyslu animovanej tvorby v Bratislave, ponúkajú ekvivalentný priestor na študentské filmy zo Slovenska (v prípade Animofestu aj zo zahraničia) vytvorené v príslušnom roku. Odborný program vrátane pitchingu vybraných animovaných diel ponúka špecializované CEE Animation Forum (vrátane sprievodného celoročného programu) a čiastočne aj Industry Days na Febiofeste.

Záver: vyhlídky na rok 2023

V roku 2022 zavŕšili slovenskí tvorcovia procesy, ktoré trvali niekoľko rokov – vznikli dva majoritné celovečerné animované filmy, ktoré získali v kontexte domácej návštevnosti kín obtožené čísla. Ich umelecká hodnota bola priznaná aj v medzinárodnom meradle – či už oceneniami, alebo šírením v ďalších distribučných kanáloch. Oba filmy napomáhajú rozpoznateľnosti súčasnej slovenskej animovanej tvorby ako celku a uľahčia vstup ďalším slovenským majoritným či minoritným dielam do povedomia medzinárodnej komunity.

Tvojazem a *Websterovci vo filme* nie sú ojedinelými zástupcami slovenskej dlhometrážnej animovanej tvorby. V najbližších mesiacoch vstúpia do domácej distribúcie ďalšie tri celovečerné diela s paritným slovenským zastúpením: dystopické sci-fi *Umelohmotné nebo* (Arctichoke), bábkový film pre deti *Tonko, Slávka a kúzelné svetlo* (nutprodukcia) a bábkový film pre tínedžerov *Keď život chutí* (NOVINSKI); prvý z nich bol už uvedený v tomto roku na Berlinale. Keďže všetky tri boli vyvíjané na medzinárodnej báze, dá sa predpokladať, že ich dis-

tribučný potenciál sa pretaví do medzinárodnej distribúcie. Prepojenosť s českým a maďarským tvorivým prostredím sa v porovnaní s minulými rokmi zvýšila. Rizikom zostáva nízky počet slovenských profesionálov, na ktorý opakovane upozorňujú producenti nielen celovečerných, ale aj krátkometrážnych projektov. Jedným z dôvodov je pretrvávajúce fungovanie prostredia na projektovej báze, ktorá je v stredných a malých podnikoch a spoločnostiach v stredoeurópskej kinematografii štrukturálnym problémom.

Slovenská animácia sa bude naďalej tematicky, žánrovo a technologicky rozvíjať v rámci svojich kapacít – svedčia o tom jednak filmy slovenských tvorcov vo vývoji na českých školách, pásmo *Animation Power* spoločnosti Artichoke, ako aj ďalšie filmy, ktoré má táto spoločnosť v medzinárodnom vývoji, a taktiež slovensko-francúzska koprodukcia krátkometrážneho filmu *Turisti* (Mária Olhová, NOVINSKI).

Model, keď je slovenský animátor súčasne tvorcom aj producentom, pretrvá. Je čiastočne udržateľný v situácii už vybudovaného mena, ktoré sa stáva značkou, ako v prípade Martina Smatanu (*Ahoj, leto*) a Joanny Kožuch (*Last Minute*).

V roku 2022 sa zavŕšila jedna etapa úspešnej seriálovej tvorby, predstavovanej *Websterovcami* a *Mimi & Lízou*. Tu prognózovať neviem, lebo pôjde vlastne o nový začiatok v seriálovom cykle v odlišnom personálnom zložení verejnoprávnej televízie, s vyššími finančnými nárokmi a pri nepredvídateľnom spoločenskom vývoji.

Halka Marčeková

2022 – ROK ZHODNOTENIA ANIMOVANEJ TVORBY PRE DETI

Rok 2022 bol pre slovenskú animovanú tvorbu zacielenú na detských divákov mimoriadny z viacerých dôvodov. Nielenže do našich kín dorazila v máji s dobre zvládnutým marketingom *Tvojazem*, prvý celovečerný animovaný film pre deti a rodinu v novodobej histórii Slovenska, na jeseň nasledovali *Websterovci vo filme*. V oboch prípadoch by sa dalo ľudovo povedať, že tvorcovia po rokoch tvrdej práce zberali bohatú úrodu. Nezostalo však len pri lokálnej radosť, že máme v kinách pôvodné majoritné celovečerné formáty. Nasledoval rad výnimočných ocenení zo svetových festivalov. *Tvojazem* získala prvé miesto a *Websterovci vo filme* druhé miesto v kategórii dlhometrážnych animovaných filmov na prestížnom Medzinárodnom festivale filmov pre deti v Chicagu. *Tvojazem* bola ocenená národnou filmovou cenou Slnko v sieti za rok 2022 v kategórii animovaných filmov. *Websterovci vo filme* pozbierali symbolicky na jeseň ďalšie dve významné ocenenia: Cenu divákov na Medzinárodnom festivale pre deti a mládež Schlingel a Cenu pre najlepší film pre deti a mládež na novom Medzinárodnom televíznom festivale Heart of Europe vo Varšave.

Tieto úspechy sú rozhodne dôvodom na zaslúžený pocit satisfakcie tvorcov a inšpiráciu pre ďalších, ktorým učaroval svet animácie. A je to snáď aj konečne relevantný impulz na zásadnejšie zviditeľnenie slovenskej animovanej tvorby, ktorá skromne, vytrvalo a s minimálnym mediálnym záujmom prežíva popri iných, dominantnejších odvetviach audiovizie. (Núka sa paralela s hranými filmami pre deti v kontexte s celkovou filmovou produkciou, prípadne paralela s detskou literatúrou v kontexte ostatného literárneho diania.)

Je všeobecne známym faktom, že animovaná tvorba je najmä pre menšie deti ideálnym médium na rozvíjanie ich vnímania a schopností, vytváranie hodnotových kritérií a spoznávanie sveta naokolo. Umelecky a obsahovo kvalitnými animovanými filmami pre deti formujeme ďalšie generácie. A popritom, ako pridanú hodnotu, získavame budúcich vyspelých filmových a televíznych divákov. Kvalitná pôvodná animácia je teda múdrou a prezieravou investíciou do budúcnosti. Hoci predchádzajúce vety vyznievajú značne tézovito,



Záber z filmu *Websterovci vo filme*

to, čo hovoria, v praxi nebolo a nie je vždy samozrejmosťou. Dokazuje to aj búrlivá anabáza, ktorou si za posledné štvrtstoročie prešla slovenská animácia pre deti.

Osemdesiate roky sa často nazývajú zlatým obdobím slovenskej animovanej tvorby. Z nášho uhla pohľadu je dôležitá informácia, že animovaná tvorba pre deti predstavovala v tom období približne dve tretiny celkovej animovanej produkcie. Podstatnú úlohu tu zohrala objednávková výroba Slovenskej televízie a jej špecifický formát televízneho večerníčka. Fundamentálnou osobnosťou nielen v animovanej tvorbe pre deti bol legendárny Viktor Kubal. No práve na večerníčkovej produkcii vyrástla silná generácia tvorcov, ktorí mali možnosť zdokonaľovať sa na ploche krátkych dramatických útvarov v rozprávaní príbehov, v hľadaní zodpovedajúceho vizuálu a v neposlednom rade aj v rôznych animačných technológiách.

Po roku 1989 sa však situácia zásadne zmenila. Bola zrušená Slovenská filmová tvorba a naša animátorská obec sa musela prispôbiť úplne novým podmienkam. V tomto náročnom období sa kontinuita animovanej tvorby vlastne zachovala len vo vtedajšej Slovenskej televízii. Produkcia večerníčkov bola kvalitatívne i kvantitatívne rozbehnutá, existovalo tu profesionálne silné zázemie tvorcov i stabilná finančná podpora zo strany televízie. Silný potenciál osemdesiatych rokov sa v tomto období vo večerníčkovej tvorbe naplno zúročil a rozvinul, viacerí z profilových tvorcov si založili vlastné štúdiá. S výnimkou niektorých starších seriálov bola najmä prvá polovica deväťdesiatych rokov mimoriadne plodným obdobím slovenského večerníčka. Okrem štandardných seriálov vznikli aj príbehovo a výtvarne výnimočné diela. Takými boli napríklad *Bratislavské rozprávky* (1991 – 1999, r. Ondrej Slivka a Rudolf Urc), *Rozprávky z celého sveta* (1992 – 1994,

r. Tomáš Čepek a Monika Trajterová), *Hrdinovia siedmich morí* (1991, r. Štefan Martauz), ako aj sólový večerníček *Najrýchlejší posol ríše* (1998, r. Gabriela Klaučová), ktorý získal v roku 1999 mimoriadne ocenenie Montgomery Prize na už spomínanom Medzinárodnom festivale filmov pre deti v Chicagu.

Dramaturgia televíznej večerníčkovej tvorby spolupracovala s renomovanými slovenskými spisovateľmi pre deti – s Máriou Ďuričkovou, Danielom Hevierom, Jánom Uličianskym, Júliusom Balcom, Jozefom Pavlovičom, Romanom Bratom, Václavom Šuplatom a ďalšími. Na večerníčkoch sa podieľali vynikajúci slovenskí a českí výtvarníci a ilustrátori, napríklad Oľga Bajusová, Blanka Šperková, Vlasta Baránková, Marián Vanek, Kazo Kanala a ďalší. Paleta večerníčkov bola žánrovo, technologicky i obsahovo rozmanitá, divácky obľúbené boli seriály: *Jurošík* (1991 – 1993, r. Jaroslav Baran), *Prečo?* (1994, r. Vladimír Malík), *Hlinené rozprávky* (1994, r. František Jurišič) a ďalšie. Televízny večerníček získal v tomto období vysoký kredit. Tým absurdnejšie vyznieva paradox, že napriek úspešnosti tejto tvorby u divákov, na festivaloch i v predajnosti do zahraničia počet nových titulov v Slovenskej televízii postupne klesal. Hľadali sa dôvody, prečo už večerničky nevyrábať. Hekticky sa meniaci riaditelia a manažmenty Slovenskej televízie, ktorých pretrvanie na postoch časovo zďaleka nekopirovalo výrobu večerníčkových seriálov, zvyčajne argumentovali „obľúbeným“ tvrdením, že animovaná tvorba je drahá a dlho trvá. A tak sa koncom deväťdesiatych rokov skončila produkcia večerníčkov takmer na nule a pretrvala tak dlhých desať rokov. Toto obdobie môžeme s trochou neželanej poetiky nazvať aj dekadou nádejného vzostupu a smutného pádu. Následky násilného prerušenia vývoja tohto dôležitého odvetvia audiovizízie, či už v počte kvalitných profesionálov venujúcich sa animovanej tvorbe pre deti, alebo v kvalite technologického zázemia, cítit dodnes. Našťastie, práve mnohé určujúce osobnosti tohto obdobia sa stali v roku 1993 pedagógmi na novovzniknutej Katedre animovanej tvorby FTF VŠMU a už prvá generácia absolventov animácie sa odmietla zmieriť so statusom quo. V roku 2009 vznikol Audiovizuálny fond s cieľovou a systematickou podporou animovanej tvorby.

Pri znovuzrození detskej televíznej animovanej tvorby bola zásadná ponuka Kataríny Keresovej. Tá prišla s projektom ideovo takým mimoriadnym a výtvarne takým kvalitným, že uspela. V roku 2011 sa v RTVS začal vyrábať jej seriál *Mimi & Líza*, príbehy dvoch kamarátok, z ktorých jedna vidí, druhá objavuje svet so zavretými očami a spoločne prežívajú príbehy plné nespútanej fantázie. V priebehu nasledujúcich rokov vznikol 13-dielny seriál a dva televízne špeciály. V príbehu *Mimi & Líza: Záhada vianočného svetla* (2018) sa dve kamarátky vydávajú do minulosti, do obdobia detstva svojich susedov, aby napravili dávnu krivdu. Ekologicky ladená *Mimi & Líza: Záhrada* je pôvabnou rozprávkou o sile a tajomstvách prírody, ale aj o nebezpečenstvách, ktoré jej hrozia v dôsledku našej nevšímavosti a ľahostajného konzumu. Zo seriálu a jeho hrdiniek sa stal celospoločenský fenomén a úspech u divákov viedol k prehodnoteniu významu a potreby pôvodných animovaných večerníčkov na televíznych obrazovkách. *Mimi & Líza* symbolicky otvorili bránu ďalším animovaným seriálom, ktoré kvalitou nadviazali na najlepšie tradície našej animovanej tvorby.

Ivan a Dávid Popovičovi pokračovali v príbehoch o vynálezoch 20. storočia. Ich 52-dielny seriál *Mať tak o koliesko viac*, vyrábaný dlhodobo a na etapy, kopírujúce ústretovosť maňazmentov Slovenskej televízie, sa stal najdlhším animovaným seriálom pre deti v novodobých dejinách slovenskej animácie.

Vanda Raýmanová a Michal Struss rozbehli *Drobčov*, seriál o dvoch bratoch, ktorí „všetko vedia a ani chvíľu neposedia“ a strašne radi vymýšľajú. Výnimočnosť *Drobčov* je predovšetkým v ich zacielení na najmenších divákov, deti predškolského veku. Tomuto zámeru seriál dokonale a s veľkou kreativitou podriaďuje tematicko-obsahovú aj vizuálnu zložku. V súčasnosti je v produkcii tretia séria *Drobčov*.

Katarína Kerekesová pokračovala po ukončení *Mimi & Lízy* novým ambicióznym projektom. Pôvodne sa volal *Pavúky v rohu* a mal sa realizovať bábkovou technológiou. Nakoniec však tvorcovia uprednostnili možnosti 3D animácie a pavúčia rodina dostala priliehavý nomen omen názov *Websterovci*. Momentálne je v produkcii už štvrtá séria. Ďalším seriálom z tohto obdobia boli farbami hýriace *Tresky plesky* režisérky a výtvarníčky Veroniky Kocourkovej o spoznávaní rôznych prírodných javov. Bonusom po ukončení 13-dielnej série bol vianočný špeciál *Kata Strofová a tajomstvo snehových vločiek*, príbeh, v ktorom sa hlavná hrdinka ešte v detskom veku vyberie vysoko do oblakov zachraňovať Vianoce. Najnovším seriálovým príspevkom je výrazne edukatívny *Jakub a Flip* v réžii Manuela Campagnoliho.

Ako teda možno v kontexte načrtnutého historického vývoja vyhodnotiť animovanú tvorbu pre deti v roku 2022? Už v úvode sme konštatovali, že to bol, najmä čo sa týka celovečerných projektov, rok zhodnotenia kvalitných vkladov, ktoré tvorcovia dlhodobo investovali do svojej práce. Pozrime sa teraz podrobnejšie na konkrétne projekty.

Približne v tom období, keď sa v Slovenskej televízii začala dvíhať z popola televízna animovaná tvorba, sa zrodil aj projekt celovečerného animovaného filmu s pôvodným názvom *Srdce veže*. Scenár Patrika Pašša ml. dokonca získal významnú Cenu Tibora Vichtu. *Srdce veže* putovalo na filmové plátno jedenásť rokov a počas tohto dlhého obdobia prešlo pomerne zásadnými dramaturgicko-obsahovými, vizuálnymi aj technologickými zmenami. A celkom vo finále sa premenovalo na *Tvojazem*. Prvotný vizuál režiséra Petra Budinského zaujal prepracovanými návrhmi atraktívnych prostredí a fantastických vynálezov v krajine Tvojazem. V kontraste s týmto rozprávkovým, magickým, vizuálne sugestívnym svetom bolo sivé panelákové sídlisko, v ktorom sme spoznávali bratislavskú Petržalku. Hlavný hrdina, chlapec Riki s depresívnym emo výzorom bol dieťaťom tohto prostredia a podobne na tom bola prekvapivo aj ďalšia hlavná postava Ema, hoci bola dcérou prezidenta Tvojazeme. Je veľmi pravdepodobné, že detskí diváci by mali problém stotožniť sa s týmito pôvodnými podobami hrdinov, empaticky vnímať ich problémy a držať im palce. V priebehu rokov vývoja projektu však došlo k zaujímavému opačnému garde: pôvodnú hĺbku a magickosť výtvarných návrhov prostredí a fantastických vynálezov oslabilá použitá technológia, no pozitívne prepracovaný vizuál hlavných postáv sa viac priblížil k prijatiu detským divákom. Ambícia realizovať celovečerný animovaný film pre deti v našich podmienkach je odvážna už sama osebe. Tvorcovia však nešli do už aj tak náročného cieľa tou najľahšou cestou. Pridali si ešte

pomerne zložito štruktúrovaný príbeh, presnejšie príbeh v príbehu, kde sa „reálne“ problémy chlapca Rikiho riešia rozprávkovým, metaforickým spôsobom v jeho vnútornom svete, vo fantazijnej Tvojazemi. A Riki musí riešiť vskutku veľmi vážne problémy a dokonca dva naraz – rozvod rodičov a zdravotné problémy, ktoré vrcholia operáciou srdca. Na pozadí toho všetkého ešte zaznieva z krajiny Tvojazem hrozba klimatickej katastrofy. Na jedného malého chlapca (a zrejme aj na jeden film pre deti) je toho až priveľa. Sporadické humorné situácie nie vždy dokážu ťažké témy primerane odľahčiť. Na druhej strane má tento film oproti mnohým zahraničným dielam, v ktorých sa riešia vykonštruované pseudoproblémy a ktoré nudia stereotypným humorom, silný zmysluplný príbeh a pracuje so súčasnými témami, ktoré oslovujú dnešné deti. A čo dôležité, prináša im aj alternatívy riešenia, poznanie, že rozvodom nestrácajú jedného z rodičov. *Tvojazem* zrejme neosloví všetkých detských divákov, najmä nie tých, ktorí sú priveľmi fixovaní na typickú komerčnú animovanú produkciu, no v každom prípade ide o výnimočný počín v oblasti slovenskej audiovizie – a nielen slovenskej. Výnimočný príbeh *Tvojazeme* s jeho hodnotovým posolstvom a poctivým hľadaním ciest, ako viesť s detským divákom dialóg o vážnych veciach, zjavne odčítala aj medzinárodná porota na Medzinárodnom festivale filmov pre deti v Chicagu.

Websterovcom vo filme predchádzali v minulých rokoch dva celovečerné projekty: *Websterovci* z roku 2017 a *Websterovci 2: Zo života pavúkov* z roku 2019. Išlo však len o jednoduché premostenie seriálových príbehov krátkymi, zväčša humorne vypointovanými skečmi. Až minuloročný film, v ktorom sa animované príbehy prepojili hranými sekvenciami, dostal parametre plnohodnotného epizodického filmového útvaru, v ktorom sa nápadito prepletá mikrosvet pavúčej komunity s reálnym makrosvetom ľudí. *Websterovci* žijú na svojich pavúčích sieťach, ktoré sú odrazom nášho sveta popretkávaného sociálnymi sieťami. V centre websterovských príbehov je rodina – ako najvyššia hodnota, symbol bezpečia a lásky, kde možno nájsť riešenia aj v tých najzložitejších situáciách. Príbehy však nie sú jednoduchými rozprávkami: veľmi presne vychádzajú z pomerne zložitej reality dnešných detí. Prihovárajú sa im láskavo, zrozumiteľne, s humorom a recesiou.

V prvých 13 dieloch seriálu *Websterovci* a následne aj v dvoch filmoch sa riešili predovšetkým témy ako vzájomná pomoc, sila priateľstva, medzigeneračné konflikty, pochopenie dôležitosti rodinného zázemia a rodinných „vlákien“. Nasledujúce epizódy, ktoré tvoria základ *Websterovcov vo filme*, sa však tematicky výraznejšie posunuli k aktuálnym témam, s ktorými sú dnešné deti konfrontované. Máme tu odľahčenejšiu tému rodinného výletu a konfliktu záujmov, ktoré pavúčia rodina dokáže nakoniec vyriešiť vzájomným porozumením a toleranciou (*Piknik*). Vtipnú *Moľačku*, ktorá mimovoľne nadhadzuje témy vegetariánstva, empatie k živým tvorom a hľadania alternatív v problematických životných situáciách. Epizódu *Ťažká práca* o potrebe zodpovednosti za svoje činy, zabalenú vo vtipnej situácii s nafúknutými lietajúcimi muchami. Ale aj v „pavúčom podaní“ príbeh o prekonávaní xenofóbie a strachu z inakosti – o malej pavúčej

imigrantke, exotickéj Momo, ktorú jej noví spolužiaci prijímajú medzi seba, až keď spoznajú jej strastiplný príbeh a odvahu, s akou dokázala čeliť nebezpečenstvu (*Veľká mláka*). *Nástrahy internetu* sú príbehom o rizikách číhajúcich na deti na sociálnych sieťach s odľahčeným humorným dolapením vinníka svojráznou dvojicou pavúčích starých rodičov. Päť tematicky silných príbehov je prepletených vláknom rodiaceho sa krehkého vzťahu malej pavúčice Lili a ľudského dievčatka. Hoci sa ich svety nielen veľkosťou diametrálne odlišujú, obe nakoniec dokážu prekonať prvotný strach a divák je v závere svedkom kúzelného momentu ich zblíženia. To možno symbolicky a s trochou zveličenia vnímať aj ako moment odstránenia predsudkov a otvorenie sa nezaťaženému pohľadu na rôznorodé formy života okolo nás. Do popredia, naopak, vystupujú dôležité hodnoty, ktoré dve malé detské bytosti spájajú: fantázia, hravosť, túžba objavovať. Veľkou devízou filmu je aj výborná hudba Lucie Chutkovej.

O tom, že *Websterovci vo filme* oslovili detské (a rodinné) publikum, svedčí aj 17 204 divákov, ktorí film v kinách navštívili a posunuli ho na piatu priečku rebríčka divácky najúspešnejších slovenských titulov roku 2022. Film je od apríla 2023 aj v kinách na nemecky hovoriacom teritóriu. V roku 2022 sa pokračovalo v produkcii animovaných seriálov, ktorých koproducentom, podobne ako oboch spomínaných filmov, bola RTVS. Do portfólia zmysluplných tém *Websterovcov* oslovujúcich detského diváka pribudla epizóda *Bábätko*. Prostredníctvom modelovej situácie predstavuje častý problém detí s prijatím mladšieho súrodenca a vyrovnaním sa so svojím novým postavením v rodine. Hoci je táto situácia u Websterovcov len sprostredkovaná – bábätko je u nich len dočasne –, hlavná hrdinka Lili zažíva a rieši typické aspekty tohto problému. Spôsob, akým si vytvára k malej, večne urevanej Kvetke vzťah, od prvotného odmietania a pocitu ohrozenia svojho statusu najmladšieho člena rodiny, ktorému sa venuje najväčšia pozornosť, až po záverečné emocionálne prijatie roly staršej a „múdrejšej“ sesternice, môže byť pre detského diváka podnetnou inšpiráciou.

Minulý rok vznikli aj ďalšie dve epizódy seriálu *Drobcí*. V príbehu *Zmrzlina* máme znova možnosť obdivovať fantáziu tvorcov a ich hrdinov pri vymýšľaní úžasných technických „vynálezov“, ktoré veľmi presne a vtípne zobrazujú asociatívno-rozprávkový spôsob rozmýšľania a obrazotvornosti malých detí. Z jednoduchého podnetu, že vonku je horúco, vznikne nápad drobcov namontovať postupne na ventilátor vysávač, chladničku, bicykel... Nakoniec je z toho všetkého dosť zložitý rozprávkový vynález, poháňaný energiou zo solárnych panelov, a Tom s Benom sa môžu konečne usadiť vo svojom ľadovom iglu a spokojne si vychutnať jahody so šľahačkou. Samozrejme, vyskytne sa „malá chybička“, všetko sa opäť dáva do pohybu a výsledkom ich vymýšľania je nakoniec jahodová zmrzlina, jednoduchá a dokonalá odmena za ich fantáziu. V diele *Piknik* Tom a Ben opäť vymýšľajú, no nad svojráznymi technickými riešeniami a úsmevnými nápadmi, ako uloviť a ugrilovať rybu, nakoniec zvíťazí detská empatia so živým tvorom. Na otázku staršieho Toma, prečo jeho brat pustil rybu naspäť do jazera, zaznie dojímavá a výsostne autentická odpoveď: „Lebo bola živá.“ Rovnako ako

všetky predchádzajúce diely aj *Zmrzlina* a *Piknik* majú výraznú pointu, úsporné, no obsahovo a emocionálne veľmi presné dialógy a spôsob ich vizuálneho stvárnenia zodpovedá cieľovej skupine najmenších divákov.

Z večerníčkového typu seriálu sa svojou angažovanosťou mierne vymyká projekt *Jakub a Flip*. Minulý rok sa dvoma dielmi *Móda* a *Energožrúti* ukončila prvá „sedmička“. O seriáli sa v médiách veľa nepísalo, pozrime sa teda na tento projekt podrobnejšie. Aktuálna ekologická tematika sa v poslednom období v televíznej animovanej tvorbe pre deti najvýraznejšie prezentovala v TV špeciáli *Mimi & Liza: Záhrada*, v menšej miere vo viacerých dieloch už spomínaných seriálov, najmä v *Treskoch pleskoch*. Projekt *Jakub a Flip* zaujal v úvodnom procese vývoja námetmi a následne scenármí Kataríny Noskajovej, ktoré prekvapili porozumením detskému percipientovi. Hoci v príbehoch občas presvitajú ekologické poučky, sú tieto príbehy vďaka komiksovému rukopisu Manuela Campagnoliho, španielskeho režiséra žijúceho na Slovensku, dynamické, vtipné a moderné. Sedem epizód pranie ruje rôzne spôsoby ničenia životného prostredia: plytvanie papierom (*Stretnutie*), ľahkovážne míňanie vody (*Povodeň*), zbytočné vyhadzovanie potravín (*Hostina*), hromadenie plastových obalov (*Mestoplastovo*). V posledných dvoch dieloch s copyrightom 2022 je to plytvanie oblečením (*Móda*) a elektrickou energiou (*Energožrúti*). Vstupnou bránou do príbehov seriálu je príznačne kontajner na odpad. V ňom sa okrem Flipa, oživenej postavičky z flip-booku a sprievodcu príbehmi, skrývajú krajiny s horami najrôznejšieho odpadu a s dôsledkami ekologickej devastácie, ktoré tu však dostávajú nové významy. Nápadito sa menia na symbolického kolektívneho protivníka detských hrdinov, ktorí v procese prekonávania prekážok dospievajú k poznaniu, ako sa správať ekologickejšie a šetriť prírodu. Sympatické v seriáli je, že triedny výtržník, komicky ladený „zloduch“ Rišo, spočiatku negatívna postava a nepriateľ ústrednej dvojice Jakuba a Sofie, sa s nimi postupne cez spoločné zážitky v kontajneri zblíži, až sa nakoniec spolu stanú perfektným ekotímom.

V epizóde *Móda* sa trojica detí ocitne v krajine vyhodeneho oblečenia a topánok. Prostredie, ktoré sa spočiatku javí ako módný raj, sa postupne začína správať k deťom nepriateľsky a ony zisťujú, že veci, ktoré vyšli z módy alebo sa ich majiteľom jednoducho zunovali, sa hromadia na obrovských skládkach, ktoré otravujú prírodu. Jakub potom urobí doma opatrenia, aby sám aktívne prispel k náprave. Záverečný, siedmy diel *Energožrúti* prináša rozprávково zjednodušený návod, ako šetriť elektrinou. V krajine žrútov energie detskí hrdinovia zhasínajú žiarovky, vypínajú zbytočne zapnuté elektrospotrebiče a ich ekologické dobrodružstvo vyvrcholí útekom pred rozzúrenými nabíjačkami mobilov, ktoré sa snažia vrátiť späť do zásuviek.

Seriál *Jakub a Flip* priniesol na televízne obrazovky vtipné akčné príbehy s poučením, ktoré jasne deklarujú svoj ekologický zámer a spadajú do súčasnej tendencie *edutainmentu* – zábavného spôsobu vzdelávania. Seriál vznikol v rekordne krátkom čase približne jedného roka, čo sa čiastočne odrazilo na kvalite animácie, pri ktorej sa vždy nevyužívajú ponúkané možnosti rozohratia situácie alebo dôsledného vypointovania gagu. V každom prípade však treba oceniť nadšenie a prácu tvorcov pochádzajúcich

z reklamného prostredia, ktorí týmto projektom sľubne debutovali v oblasti animovaného filmu pre deti.

Z minoritných animovaných produkcií, ktoré sa dostali do slovenských kín v roku 2022, je určite najvýznamnejším počinom celovečerný film *Myši patria do neba*, česko-francúzsko-poľsko-slovenská koprodukcia. Ide o výnimočný bábkový film v kombinácii s 3D technológiou tvorcov Jana Bubeníčka a Denisy Grimmovej. Príbeh dvoch zvieracích outsiderov prináša tému smrti, ktorá je v poslednom čase v animácii pomerne častá. Rôznymi príbehmi, spôsobmi rozprávania a uhlami pohľadu sa s ňou už popasovali zahraničné filmy ako *Coco* (*Coco*, US, 2015, r. Lee Unkrich, Adrian Molina) či *Duša* (*Soul*, US, 2020, r. Pete Docter, Kemp Powers), ale aj náš krátkometrážny *Šarkan* režiséra Martina Smatanu. Film *Myši patria do neba* však opäť prináša originálny pohľad na túto tému a sprostredkúva ju detským divákovi zrozumiteľne, citlivo, s dobre pochopiteľným metaforickým zobrazením. A čo je veľmi dôležité, pre deti náročné emocionálne momenty súvisiace so smrťou a stratou najbližších vhodne kompenzuje akčnosťou a humorom. Na pôdoryse klasického rozprávkového putovania riešia hrdinovia príbehu myška Šupito a Lišiak Bielobruško úlohy, ktoré ich posúvajú v poznaní čoraz ďalej. A práve v týchto úlohách sú zašifrované ďalšie dôležité motívy príbehu: prekonávanie predsudkov, tolerancia k inakosti, sila priateľstva a rodinných väzieb. Film má kvalitný literárny základ v rovnomennej knižke Ivy Procházkovej, výtvarne príťažlivé a prepracované bábkky (je ich okolo osemdesiat), sugestívnu orchestrálnu hudbu, bohatú výpravu, dynamický strih a výborný slovenský dabing. Snímka *Myši patria do neba* je moderným bábkovým filmom, ktorý znesie porovnanie so svetovou produkciou a detskému divákovi prináša zážitok nielen zábavný a dobrodružný, ale aj aktivujúci k premýšľaniu a zmysluplnému dialógu. Nie je prekvapením, že tento projekt zožal ešte v roku 2021 viacero významných ocenení – menujme za všetky Českého leva pre najlepšie animovaný film, Cenu českej filmovej kritiky, prestížnu cenu na MFF v Šanghaji, nomináciu na francúzsku filmovú cenu César v kategórii animovaných filmov, nomináciu v kategórii dlhometrážnych animovaných filmov v rámci Európskych filmových cien.

V rámci minorít zaujala aj krátkometrážna *Zuza v záhradách*, ktorej literárnou predlohou bola rovnomenná knižka Jany Šrámkovej. Poetický príbeh o tom, ako malá Zuza nájde – metaforicky aj doslovne – kľúč k prekonaniu strachu a predsudkov a objaví čarovný svet divokej záhrady, v ktorom býva stará Bela a jej čierny pes. Film režisérky a výtvarníčky Lucie Sunkovej získal jednu z hlavných cien na MFF v Zlíne i najvyššie ocenenie v kategórii animovaných filmov na tohtoročnom Českom levovi. V slovenských kinách bol uvádzaný ako predfilm k holandskému animovanému filmu *Kvik*, v českých ako predfilm animovaného celovečerného pásma *Mimi & Líza: Záhrada*. Ide o výtvarne a esteticky mimoriadne dielo, realizované maľbou na sklo, ktoré však svojou metaforickosťou a istým oddramatizovaním možno osloví viac dospelých ako deti.

Čo sa týka krátkometrážnej tvorby, v rámci výzvy RTVS na podporu mladých tvorcov v oblasti audiovizie vznikol zaujímavý debut režisérkej dvojice Veronika Trokšiarová

a Zlata Golecová *Neobyčajné príbehy z mesta Mindcery*. Nie je to film pre detského diváka, cieľovou diváckou skupinou sú mladí dospelí. No keďže problémy duševného zdravia detí a mládeže najmä po pandemickom období kriticky narástli, zaraďujem do svojho hodnotenia ako pohľad z pomedzia detstva a dospelosti aj tento projekt. Technologicky ide o kombináciu vodených bábok – marionet, stop-motion a klasickej kreslenej animácie. Film je beztextový, uvádza ho len veta: „Je jedno miesto, kam môžeš ísť, keď myšlienky boľia.“ Tým miestom je Mindcery, ktoré vo svojom názve ukrýva anglický „cintorín mysle“. Je pravdepodobné, že toto nomen omen neodčítajú všetci diváci. Ich pochopenie, že tento príbeh je metaforickým ponorením sa do nášho najhlbšieho vnútra, do našej hlavy, kde sídlia najtajnejšie strachy a psychické problémy, ako aj ich možné riešenia, bude možno komplikovanejšie. V Mindcery postupne stretávame tri ženy. Prvá sa bojí, že ju pre jej tenké nohy odfúkne vietor, a vyrieši to tým, že si ich odhryzne. Druhá má hrôzu z davu, ktorý sa ju neustále snaží manipulovať; vzoprie sa, skočí z útesu, dopadne však prekvapivo do mäkkej periny a konečne nachádza vnútornú slobodu. Posledná sa potáca mestom s tmavými okuliarmi, je evidentne slepá. Po páde, keď sa jej okuliare rozbijú, musí zmobilizovať svoje sily a začať hľadiť na svet vlastnými očami. Všetky tri ženy si v Mindcery, kde neplatia pravidlá reálneho sveta, ale skôr surreálneho, vyriešia psychický problém a spoločne odchádzajú. Téma a príbehu filmu je podriadený vizuál aj minimalistická hudba. Mesto Mindcery je sivé, ošarpané, takmer hororové. Bábky troch ženských postáv sú zámerne štylizované do výtvarnej nedokonalosti, čiastočne sa pohrávajú s estetikou škaredosti, sú prevažne z prírodných materiálov. Dopovedanie motívov konania postáv sa realizuje nepokojnou čiernou líniou kreslenej animácie. *Neobyčajné príbehy z mesta Mindcery* sú predovšetkým artovým festivalovým titulom, v ktorom sa experimentuje spojením bábkového divadla a animácie.

Minulý rok vzniklo v Ateliéri animovanej tvorby FTF VŠMU aj niekoľko študentských filmov zameraných viac či menej na detského diváka. *Škriatkovské bohatstvo*, film Kristíny Bajaníkovej, je jednoduchou modernou rozprávkou s prvkami nadhľadu a humoru. Film Elly Friedmanovej *O malej lampe, ktorá chcela byť drakom* zaujme výtvarnosťou, nápadom a reminiscenciou na slávnú pixarovskú skackajúcu lampu. Eva Pätoprstá síce vo svojom filme *Elixir* Rat necieli priamo na detského diváka, no hravosťou, vizuálnym stvárnením a spôsobom rozprávania k tejto cieľovej skupine zjavne inklinuje. Film Petra Kološa *Connected* má potenciál osloviť staršie deti. Ide určite o ambiciózne projekty, ktoré však nevznikli ako dlhodobé systematické vedenie študentov k tvorbe pre detského diváka. Bohatá a úspešná tradícia slovenských animovaných večerníčkov, zmysluplnosť tejto tvorby pre ďalšie generácie, ako aj finančné vstupy a vysielačie možnosti zo strany RTVS by si zaslúžili koncepcnejšie a cielenejšie podporiť študentov inklinujúcich k tvorbe pre deti, rozvíjať ich špecifický talent a viesť ich k profesionálnemu etablovaniu sa v tejto oblasti.

Veľkú prehliadku svetovej i domácej animácie pre deti priniesol festival Bienále animácie Bratislava. V medzinárodnej konfrontácii uspeli v „detských“ súťažných kategóriách *Drobci* s epizódou *Záhrada* (Cena Literárneho fondu) a *Mimi & Líza: Záhrada* (Cena

DAFilms). Súťažil aj krátky študentský film Kristíny Bajaníkovej *Kožušina*, v ktorom sa rieši vnútorná dilema dieťaťa. Festival BAB priniesol aj viacero sprievodných podujatí, ktoré divákovi sprostredkovali tvorbu pre deti, napríklad prednášku Julie Ockerovej, autorky známeho seriálu *Animanimals*, spomienku na dramaturgičku televíznych večerníčkov Katarínu Minichovú alebo výstavy Tresky plesky a Animanimals.

Detským divákovi sa už tradične venoval aj festival Fest Anča. Filmy pre túto cieľovú skupinu boli v súťažnej i nesúťažnej sekcii. Z domácej produkcie sa tu premietal TV špeciál *Mimi & Liza: Záhrada*, z celovečerných filmov *Tvojazem* a *Myši patria do neba*. Kino Fest Anča opäť pripravilo pásмо *Najlepšie animované filmy pre deti 2022*, ktorým približuje súčasnú európsku animáciu deťom po celom Slovensku.

Vývoj animovanej tvorby pre deti sa v našich novodobých dejinách pohyboval po sínusoide. Mal svoj vrchol koncom osemdesiatych a v prvej polovici deväťdesiatych rokov, potom postupne klesal na dno, aby po desiatich rokoch začal pomaly stúpať nahor. Vynútené prerušenie slubného vývoja bolo naším špecifikom; česká večerníčková tvorba, s ktorou sme boli pôvodne prepojení, plynulo pokračovala množstvom pôvodných titulov.

Možno povedať, že momentálne je slovenská animovaná tvorba pre deti vďaka systematickej podpore AVF a koprodukciami s RTVS na vzostupe. Pri porovnaní s večerníčkovou produkciou z jej minulého „hviezdneho“ obdobia, keď sa ročne vyrábali desiatky dielov seriálov, je súčasnosť s finančne aj technologicky podstatne odlišnými podmienkami čo do počtu realizovaných projektov podstatne skromnejšia. Diametrálne sa zmenil aj spôsob výroby: objednávkovú výrobu „na kľúč“ jednoznačne vystriedali koprodukcie slovenských spoločností s RTVS, prípadne s účasťou ďalších domácich alebo zahraničných koproducentov, prevažne z Česka. Zatiaľ čo v minulosti dramaturgovia večerníčkových seriálov často nachádzali témy v existujúcej kvalitnej literatúre pre deti (*Danka a Janka*, *Bratislavské rozprávky*, *Snehuliacke rozprávky*, *Strigôňove Vianoce* a ďalšie), v súčasnosti prevláda opačná tendencia: tvorcovia prichádzajú s vlastnými námetmi a scenármi a po ukončení seriálu, respektíve jednej jeho sezóny, nasleduje knižné vydanie príbehov. Seriál *Mimi & Liza* sprevádzajú už štyri úspešné knižky, doplnené kreatívnymi pracovnými zošitmi a maľovankami, *Websterovcov* tri, *Drobcov* dve a *Tresky plesky* takisto dve: *Katastrofický denník Katy Strofovej* a *Kata Strofová a tajomstvo snehových vločiek*. Knižka sprevádza aj film *Tvojazem*.

Odlíšnosti v porovnaní s minulosťou možno sledovať aj v spôsobe rozprávania a v obsahu príbehov. Večerničky z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov boli, čo sa týka naratívu, často jednoduchou moralitou. Dnešné animované príbehy sú sofistikovanejšie a prinášajú viac vzdelávacieho obsahu.

V tejto súvislosti treba spomenúť pripravovaný rozsiahly edukačný projekt *Lesná päťka*, ktorý má reálne predpoklady priniesť niekoľkým generáciám detí predškolského a raného školského veku nový moderne spracovaný vzdelávací obsah v oblasti komunikácie, vedy a matematiky. Päť hlavných hrdinov, lesných mláďat, predstavuje päť typovo odlišných detí, s rôznymi variáciami temperamentu, charakterových vlastností, mentálnych i fyzických schopností, talentu, predností aj slabostí. Ich školou je zázračná krajina

Tajomnia, do ktorej ich pozýva starý Dub, archetyp láskavého múdreho učiteľa. Tu nachádzajú prostredníctvom jednoduchých príbehov odpovede na svoje otázky, odhaľujú tajomstvá sveta a radosť z poznania, ktoré však nie je úzko zacielené len na školské kurikulum. V projekte sa venuje veľká pozornosť podpore prosociálneho správania detí – vzájomnej pomoci, empatii, priateľstvu, tolerancii, pocitu zodpovednosti za svoje skutky, podpore slabších, pochopeniu pre inakosť... Autorky projektu Ivana Laučíková, Katarína Moláková a Katarína Kerekesová majú spracovaných vyše 130 vzdelávacích tém v metodických listoch, pripravený výtvarný a scenáristický koncept seriálu, napísaných je zatiaľ 13 scenárov. Seriál vzniká v odbornej spolupráci s metodikmi a pedagógmi, s podporou Národného inštitútu vzdelávania a mládeže (NIVAM). Jedinčný projekt *Lesná päťka* by sa mal stať dlhodobým podporným edukačným nástrojom pre najmenšie deti. Momentálne je v produkcii pilotný diel *Ja hodím najďalej!*, ktorý kreatívne a primerane cieľovej diváckej skupine rieši matematickú tému merania dĺžky a sociálne zručnosti tímovej práce, vzájomnej podpory a spolupráce.

Ťažko povedať, či v súčasnosti existujú v slovenskej animovanej tvorbe pre deti nejaké špecifické trendy. Obidva majoritné celovečerné filmy z minulého roku, *Tvojazem* aj *Websterovci vo filme*, boli realizované technológiou 3D. No v ďalších pripravovaných koprodukčných projektoch *O nepotrebných veciach a ľuďoch*, *Tonko*, *Slávka a kúzelné svetlo* (pôvodne *Tonko*, *Slávka a Génus*) a *Keď život chutí* sa výrazne prezentuje bábková stop-motion animácia. Celkovo možno konštatovať, že v posledných rokoch sa výrazne rozbehla produkcia kvalitných celovečerných animovaných filmov pre deti.

Filmový projekt *O nepotrebných veciach a ľuďoch* vzniká podľa poviedok českého spisovateľa a dramatika Arnošta Goldflama, ich jednotiacim motívom je vyrovnanie sa s náročnou životnou situáciou. Štyri príbehy sa realizujú ako štvorstranná medzinárodná koprodukcia Česka, Slovenska, Slovinska a Francúzska, každý príbeh má režiséra zo „svojej“ krajiny; slovenský s názvom *Ohryzené ohryzky* vzniká pod režijným vedením Patrika Pašša ml. Poviedkový film *O nepotrebných veciach a ľuďoch* je pre tvorcov určite veľkou výzvou. Preniesť imaginatívne, poetické literárne útvary s pomerne nízkym dramatickým potenciálom a so zámerným inklinovaním k určitej archaickosti do jazyka a obrazov filmu, navyše bábkového filmu príťažlivého pre súčasné deti, je skutočne náročnou úlohou pre všetky tvorivé realizačné zložky.

Projekt *Tonko*, *Slávka a kúzelné svetlo* režiséra a výtvarníka Filipa Pošivača prináša originálny príbeh o inakosti. Tonko, výnimočný chlapec, ktorý svieti, a jeho kamarátka Slávka, ktorej zázračná baterka premieňa detskú fantáziu na realitu, majú predobraz v postavách krátkometrážneho študentského filmu Filipa Pošivača z roku 2011 (*O Tondovi, ktorý svítil*). V novom celovečernom rodinnom filme dostáva téma prostredníctvom emočne silného príbehu a sugestívneho výtvarného stvárnenia dramatickú hĺbku. Pribúdajú motívy medziľudských, najmä rodinných vzťahov, osamelosti, kontra-produktívnej prehnanej rodičovskej starostlivosti, sily fantázie a priateľstva. Originálnou postavou je Genius Loci, zhmotnený duch domu, v ktorom sa príbeh odohráva.

Tmavý záhadný tvor je stelesnením miestnej pochmúrnej atmosféry a toxických vzťahov. Práve prostredníctvom tejto jedinečnej postavy sa tvorcom podarilo symbolicky kreovať motív kontrapunktu svetla a tmy, tradičného rozprávkového boja dobra a zla. *Tonko, Slávka a kúzelné svetlo* je animovaný film s prekvapujúcim hlavným hrdinom, netradičným príbehom, relevantným posolstvom a výtvare pôsobivo vizualizovanou detskou fantáziou.

Ďalší zo spomínaných pripravovaných projektov *Keď život chutí* je adaptáciou úspešnej knižky francúzskeho autora Mikäela Olliviera. Ide o odvážny filmársky počín prihovoriť sa mimoriadne ťažko osloviteľnej diváckej skupine tínedžerov prostredníctvom bábkovej animácie v kombinácii s 2D a 3D technológiou. Téma hľadania vlastnej identity je v príbehu nadčasová, no zároveň tu zaznievajú aktuálne motívy, ako rozpad rodiny, šikana v škole, ale predovšetkým problém narastajúcej obezity dnešných detí a mladých ľudí. Hlavný hrdina Ben rieši svoju frustráciu z rodinných pomerov, umocnenú búrlivým obdobím dospievania, bezmedzným prejedaním sa. Kritický nárast jeho váhy dokáže prerušiť až citové vzplanutie k spolužiačke a Ben nastupuje do boja s ťažkou súperkou obezitou. Na prvý pohľad vážna téma je odľahčená humorom, recesiou, pregnantnými sarkastickými poznámkami a vtipnými rapovými textami na „gastrotémy“. Inými slovami, prihovára sa špecifickej diváckej skupine tínedžerov jazykom i hudbou, ktorým rozumieju a ktoré ich oslovujú. Tento príbeh mohol byť určite sfilmovaný aj ako hraný film, no práve animovaná bábková technológia mu dodáva zaujímavé špecifikum. Vytvára akýsi imaginárny symbolický most medzi detstvom, reprezentovaným štylizovaným hravým svetom bábok, a dospelosťou – realistickým príbehom dnešného chlapca, ktorý sa s veľkým fyzickým a duševným utrpením pokúša prekonať svoj hendikep. Film *Keď život chutí* má vďaka téme a spôsobu realizácie veľký potenciál zaujať cieľové publikum doma i v zahraničí.

Slovenská animovaná tvorba pre deti je v súčasnosti v dobrej kondícii, čo potvrdzuje počet kvalitných titulov aj významné ocenenia zo svetových festivalov. Rok 2022 bol v tomto zmysle skutočne mimoriadny a veríme, že tento trend bude úspešne pokračovať. Je potešiteľné, koľko vynikajúcich tvorcov sa začalo venovať animovaným filmom pre mladého diváka. A určite by potešilo aj to, keby sa v najmladšej generácii animátorov našli ďalší, ktorí by sa po absolvovaní krátkych filmov s typickými témami príslušiacimi veku a študentskému experimentovaniu orientovali na tvorbu pre deti. Je to náročné poslanie, ktoré vyžaduje veľkú kreativitu, talent a v mnohých smeroch autor-skú pokoru. Predstavuje však cenný a zmysluplný vklad do kultúry našej budúcnosti.

Martin Palúch

FILMOLOGICKÉ VEDECKÉ VÝSTUPY REGISTROVANÉ V EVIDENCIÁCH PUBLIKAČNEJ ČINNOSTI ZA ROK 2022

Odbor filmovej vedy disponuje nezmazateľnou históriou, dynamickým vývojom a premenami v čase i obrovskými možnosťami ďalšieho rozvoja. Patrí medzi etablované súčasťi medzinárodného i národného umenovedného výskumu.¹ Aj na Slovensku vznikli s cieľom prehlbovať ho inštitúcie, študijné odbory i podporné grantové schémy, ktoré sa systematicky podieľajú na rozvoji vednej oblasti filmových štúdií. Podmienky sú z tohto uhla pohľadu nastavené štandardne. Máme vysoké školy, inštitúcie, zdroje financovania, kinematografiu prepojenú so svetom, zázemie výskumu a vedeckú komunitu, konferencie aj špecializované filmologické časopisy. V prevádzke je aj niekoľko samostatných vedeckovýskumných pracovísk, ktoré sa podieľajú na výskume filmových dejín a rozvíjajú teoretickú reflexiu rôznych aspektov kinematografie. Pred filmovou vedou stoja aktuálne výzvy v podobe hľadania odpovedí na špecifické otázky. Film ako kultúrny fenomén je potrebné reflektovať v čo najširších kultúrno-spoločenských súvislostiach. Veda sa dynamicky rozvíja a objavujú sa aj nové výskumné metodiky, ktoré čoraz väčšmi smerujú k interdisciplinárnym presahom medzi rôznorodými vednými oblasťami. Digitalizácia priniesla okrem iného netušené možnosti pre všetkých – začína-

¹ „Veda o filme zahŕňa historické a teoretické skúmanie i kritickú reflexiu filmu a inštitucionálneho zázemia, estetiky a vnímania filmového diela. Akademický odbor sa v súčasnosti najčastejšie nazýva filmové štúdiá (film studies) a vyvinul sa z teoretického prístupu, ktorý prvýkrát inštitucionálne ukotvila tzv. filmológia vo Francúzsku na konci štyridsiatych rokov 20. storočia. Túžba poznávať, opisovať i analyzovať film existovala od jeho vzniku na konci 19. storočia a prvé rozsiahlejšie texty registrujeme od začiatku 20. storočia. Jedným zo znakov vývoja odboru je rozvoj metodológií používaných pri výskume, filmové štúdiá sa v tomto ohľade vyvíjali v druhej polovici 20. storočia mohutne, aj keď často preberali – a dodnes preberajú – prístupy výskumu z iných, prevažne humanitných a sociálnych odborov. Filmovú vedu teda vnímame ako súbor stratégií poznania filmových diel a priestoru kinematografie ako množiny inštitúcií a praktík umožňujúcich vznik a šírenie audiovizuálnych obsahov.“ Slováková, Andrea. Co je nové vo filmovej vede. Praha : Nová beseda, 2017, s. 7.

júcich i pokročilých výskumníkov. Vďaka otvorenosti a sprístupňovaniu filmových archívov sa môžu venovať bádaniu z pozície prístupov k filmu ako zdrojovej historickej pamäti alebo skúmať vplyv virtuálnej reality a umelej inteligencie na vytváranie nových foriem audiovizuálneho obsahu. Medzi dvomi spomenutými pólmi je obrovský diazón ďalších možností, ako pristupovať k problematike filmových štúdií. Povedané slovami filmovej historičky a teoretičky Andrey Slovákovej: „Filmové štúdiá – alebo filmová veda – neznamenajú len kritické ‚ne/odporúčanie‘ filmov či skúmanie histórie kinematografie (rôznymi spôsobmi). Znamenajú aj skúmanie toho, ako filmy pôsobia, ako ich diváci vnímajú, ako diela vznikajú a ako funguje štruktúra kinematografie, akú úlohu filmy hrajú v spoločnosti a ako sa k nej vzťahujú rozličné profesijné, sociálne skupiny, čo filmy znamenajú, ako prehovárajú, aký je ich jazyk, aké sú ich vyjadrovacie možnosti i čo znamenajú z filozofického pohľadu, aké nesú ideologické záťaž, ako reprezentujú spoločenské, politické či estetické postoje.“²

Dnes je však celkom zjavné, že na Slovensku sa v priebehu rokov objavuje vážny personálny problém: nedostatok potenciálnych vedeckovýskumných pracovníkov, ktorí by boli schopní i ochotní venovať sa ďalšiemu rozvoju filmovej vedy na Slovensku aj potom, ako sa venovali jej štúdiu napríklad počas pôsobenia na vysokej škole. Treba však povedať, že nezanedbateľnou súčasťou tohto pohybu je aj nevyhnutné plnenie prísnych kritérií posudzovania kvality vedeckých výstupov, ktoré musí plniť každá vedecká komunita všade na svete, aby dosahovala medzinárodne porovnateľné a v kontexte súčasného výskumu akceptovateľné výsledky, prinajmenšom v európskom kontexte. Nejde len o písanie o filme ako také. Dnes sme totiž svedkami, že o filmoch píše skoro každý bez rozdielu. Hlavným predpokladom vedeckovýskumnej činnosti však nie je podliehanie dojmom, ale hĺbkový ponor do spracovávanej témy a osvojenie si základných kritérií pri formulovaní vedeckých záverov a ich publikovaní. Možno aj tento text čiastočne prispeje k odkrytiu základných parametrov, ekonomicko-publikačných vzťahov a iných praktických súvislostí, ktoré vyplývajú z napĺňania kritérií platných pre kvalitný vedecký výkon v záujme ďalšieho rozvoja výskumu a jeho financovania. Ostáva veriť, že tieto riadky nikoho neodradia, skôr naopak, vyvolajú záujem a povzbudia ďalších vedcov k napredovaniu. Uvedme ešte jeden citát českej odborníčky: „Identitu odboru určujú okrem predmetu záujmu a výskumných otázok aj metodológie na ich skúmanie, existencia a rozvoj kritickej reflexie, systematické vzdelávanie odborníkov a inovácie nástrojov na bádanie, reflexiu i vzdelanie.“³

V nasledujúcom texte si kladiem za cieľ prispieť k vyhodnoteniu domácich publikačných výstupov z filmovej vedy za rok 2022 v najvyššie databázovaných kategóriách. S cieľom komparácie siahnem v tejto analýze v odôvodnených prípadoch – čiastkovo a na vysvetlenie – aj po výstupoch z roku 2021. Hlavným zámerom bude preskúmať len najvyššie kategorizované akademické výstupy: monografie, kapitoly a štúdie, ktoré prešli

² Tamže, s. 9.

³ Tamže, s. 11.

procesom posudzovania kvality a z tohto titulu sa ocitli v evidenciách publikačnej činnosti – buď boli zaregistrované v databáze Centrálného registra evidencie publikačnej činnosti 2 (ďalej len CREPČ2), alebo evidované v príbuznej databáze Slovenskej akadémie vied (ďalej len SAV). Aby sa tam dostali, museli všetky výstupy prejsť štandardným procesom posudzovania a vyhodnocovania kvality, teda splniť vedecké kritériá platné pre kategorizáciu výstupov, ktorú stanovilo Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu SR (ďalej len MŠVVaŠ SR) alebo štandardly SAV. Sekundárnym zámerom bude zistiť, v akom stave sa u nás nachádza súčasné vedecké písanie o filme, koľko z filmologických štúdií splnilo podmienky, ktorí autori ich píšú a aké témy sú v prevažnej miere v centre záujmu filmových vedcov.

Jedným dychom však musíme dodať, že normatívne kritériá pre vedecké výstupy platia najmä pre pedagogických zamestnancov z prostredia vysokých škôl a pre vedeckých pracovníkov z prostredia SAV so zameraním na filmové štúdiá – teóriu a dejiny filmu.⁴ Hlavný motív na takéto vymedzenie témy tohto príspevku súvisí so snahou oddeliť akademickú publikačnú činnosť od filmovej žurnalistiky a recenznej činnosti. Novinárske žánre totiž takémuto prístupu posudzovaniu kvality na základe merateľných kritérií nepodliehajú, a to napriek tomu, že okamžitý dosah tohto druhu písania o filme na verejný diskurz je oveľa väčší a priamočiarejší. Zároveň platí, že filmová žurnalistika nie je vedecká činnosť a odborná úroveň recenzných útvarov sa neposudzuje, resp. ak áno, posudzuje sa zmierlivejšie. Formulácia záverov môže neraz podliehať subjektívnym preferenciám publicistu podľa oblastí jeho záujmu, spriaznenosti s tvorcami, s ich filmami a so spracúvanými témami či, naopak, antipatie k nim. Nie je to, samozrejme, pravidlo, ale stretneme sa aj s článkami, v ktorých prioritou nie je objektivita a nezohľadňujú sa žiadne kritériá. Miera subjektivity tak často osciluje od nekritického vychvaľovania až po zaujatosť, pričom v žurnalistike sa oveľa menej reflektujú širšie súvislosti a rámce. Neprihliada sa striktne ani na pridružené externality – nastavenie systémovej podpory, aktuálnu situáciu na domácom filmovom trhu, ideologické pozadie festivalových politík, vývoj žánrov v čase a podobne. Pritom práve súhra týchto externalít bezprostredne vplýva na vznik a podobu diel, ich tematické zameranie i distribučné stratégie. Je jedno, či ide o diela, ktoré sa usilujú o festivalový úspech aj s rizikom nízkej návštevnosti, alebo o také, ktoré sledujú komerčné ciele a rezignujú na umeleckú invenčnosť. Systémová podpora a špecifické podmienky filmového trhu neraz určujú vzorce, aké filmy sa majú vyrábať, ktoré sú, naopak, nepriechodné a prečo. V žurnalistike sa okrem toho často používajú neoverené tvrdenia, argumentuje sa ad hoc, nepoužíva sa citačný index, pri zameriavaní sa na písanie o aktuálnych témach sa pre krátky publikačný rozsah zväčša neskúma širšie pozadie diel a filmy sa hodnotia cez prizmu súdobej svetovej produkcie a najnovších kinematografických trendov. A práve externality rôz-

⁴ Jediným pracoviskom SAV, ktoré sa systematicky venuje výskumu filmu, je Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV, verejno-výskumná inštitúcia (ďalej len ÚDFV CVU, v. v. i.).

neho druhu výrazne vplývajú na charakter filmovej produkcie v dlhšom období. Filmová veda sa, naopak, v oveľa širšom priestore pokúša odkrývať hlbšie súvislosti, dovidieť za najbližší horizont, zvyčajne prihliada na spomínané aspekty a pokúša sa o nich premýšľať v širšej perspektíve vzťahov.

Kategorizácia vedeckých výstupov

Porovnanie klasifikačných noriem podľa stavu hodnotenia vedeckých výstupov v roku 2022 vychádza z implementácie posudzovania kvality podľa zásad CREPČ2, pričom napríklad SAV v roku 2022 vo svojich databázach ešte stále uplatňovala pôvodne zaužívanú kategorizáciu. Táto formálna zmena označovania kvality a jej zosúladenia do jednej normy, platnej rovnako pre pedagogické i akademické prostredie, je na programe dňa v najbližšom období. Po novom by mali všetky výstupy skončiť v databáze CREPČ2. SAV si však v roku 2022 naďalej viedla vlastnú evidenciu – verejne dostupnú na webovom sídle sav.sk.

Pri bližšom preskúmaní zmien v oboch evidenciách môžeme skonštatovať, že z praktického hľadiska ide len o formálne zmeny v označovaní výstupov; metodika a klasifikačné kritériá ostávajú nemenné a naďalej v platnosti. Zmenili sa len orientačné lityery deliace výstupy na V (1 – 3) – vedecké, O (1 – 3) – odborné a P (1 – 2) – pedagogické.⁵ Z porovnania evidencie publikačnej činnosti platnej do roku 2021 a aktuálne uplatňovanej (od roku 2022) je zrejmé, že po novom sa za najvyššie hodnotené výstupy považujú tie, ktoré splnili kritériá na označenie písmenom V, čiže vedecké výstupy, a to nasledovne:

V1 – vedecký výstup publikačnej činnosti ako celok – monografia, kritická pramenná edícia, kritický komentovaný preklad, kartografické dielo, katalóg umeleckých diel, editovaná kniha, zborník; V2 – vedecký výstup publikačnej činnosti ako časť editovanej knihy alebo zborníka – kapitola, príspevok, abstrakt, abstrakt z podujatia, poster z podujatia, príspevok z podujatia; V3 – vedecký výstup publikačnej činnosti z časopisu – abstrakt, článok, abstrakt z podujatia, poster z podujatia, článok z podujatia.⁶

Označenie výstupu symbolom V (ako aj P a D⁷) nahrádza v plnom rozsahu klasifikáciu vedeckých výstupov kategórie A uplatňovanú do roku 2022. Symbol O – odborný výstup nahrádza kategórie B a tak ďalej. Ale aj napriek tejto zmene je na správne označenie výstupu podľa novej evidencie stále potrebné pracovať s pôvodnou kategorizáciou A až G.

Ale prejdime k veci. V čom sa vedecké výstupy typu V alebo A líšia od odborných typu O alebo B, prípadne od iných, napríklad recenzných útvarov nižšej kategórie? Aké sú kritériá a zásady ich objektívneho hodnotenia s cieľom určiť výslednú kategóriu?

⁵ Viac informácií o zmenách v kategorizácii pozri: „Porovnanie kategórií EPC podľa Vyhlášky 456/2012 a Vyhlášky 397/2020 (do roku 2021, od roku 2022)“. Dostupné na <http://www.slpk.uniag.sk/files/slpk/documents/kategorieEPCA-pred-po-2021.pdf>.

⁶ Tamže.

⁷ Viac pozri tamže.

Základné rozdiely spočíva v rozsahu textu, v recenznom konaní a v umiestnení publikovaného vedeckého výstupu v konkrétnom tlačnom alebo elektronickom médiu, ktoré má nespochybniteľný vedecký charakter. Takto nastavené kritériá musia splniť všetci autori, aby dosiahli zaradenie publikačného výstupu do najvyššieho vedeckého stupňa. Rozsah býva indexovaný skratkou AH – autorský hárok; 1 AH zodpovedá 20 normostránam (NS). Vedecký výstup V1 musí mať rozsah aspoň 3 AH, čiže 60 NS. Ide najmä o samostatné vedecké monografie alebo rozsiahlejšie štúdie charakteru vedeckej monografie vydané v domácich alebo zahraničných vydavateľstvách; výstupy musia pred publikovaním prejsť nezávislým recenzným konaním od najmenej dvoch recenzentov, často zahraničných.

V prípade V2 ide o kapitoly v editovaných vedeckých monografiách vydaných doma alebo v zahraničí s rozsahom aspoň 1 AH alebo publikovaných v recenzovaných zborníkoch z vedeckých konferencií.

V prípade V3 ide o štúdie alebo články bez udania rozsahu vydané v karentovaných časopisoch, prípadne v ostatných vedeckých časopisoch, a v takých, ktoré sú registrované v databázach ako Web of Science (WoS) alebo SCOPUS.

Publicistické útvary – kritiky alebo recenzie – spadajú v závislosti od typu zdrojového dokumentu do kategórie O2 a O3 (podľa bývalej evidencie B až F) a musia byť uverejnené v časopisoch alebo zborníkoch, ktoré disponujú príslušnými vydavateľskými údajmi ISBN, resp. ISSN. Podľa evidencie platnej do roku 2022 spadali recenzie až do kategórie E. Nová evidencia CREPČ2 tak vychádza v ústrety filmovej publicistike a združuje v jednej kategórii širokú paletu útvarov, ktoré v predchádzajúcej kategorizácii podliehali precíznejšie definovanému deleniu a diferencovaniu.

Najnižšie hodnotená kategória I (1 – 3) je určená na práce zverejnené spôsobom umožňujúcim hromadný prístup, ktoré majú minimálny rozsah aspoň 1 NS. Prevažne ide o práce zverejnené elektronicky na internete. Podľa bývalej evidencie spadali pod písmená E, F a G. Na záver dodajme, že obidve klasifikácie sú len orientačné. Každý výstup sa vždy posudzuje samostatne, od prípadu k prípadu, a podlieha dodatočnej kontrole nezávislou osobou; účelom vytvorenia evidencie je snaha objektívne posúdiť mieru vedeckej kvality výstupu a jeho prípadného dosahu na vedeckú komunitu. Zároveň platí, že od najvyššie kategorizovaných výstupov závisí ďalšie financovanie vedeckovýskumnej inštitúcie.

Publikácie z roku 2022, ktoré z objektívnych príčin nespĺňajú kritériá

V roku 2022 u nás vyšlo niekoľko publikácií, ktoré rozširujú obzor vo výskume filmu, ale svojou povahou nezapadajú do konceptu posudzovania vedeckých výstupov za rok 2022. Ide o knihy *Slovenský film v roku 2020* (zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu v roku 2021, dostupný až od roku 2022), *Kinematografický obrat – Film v digitálnej ére a jeho desať problémov* od autorov Andrého Gaudreaulta a Philippa Mariona (2022) – slovenský preklad zahraničnej publikácie, vydané prvýkrát v Montreale v roku 2012, *Pavel*

Branko: Poznámky (2022), ktorá prináša výberovú vzorku z súkromných poznámkových lístkov autora, ďalej *Rozhovory o filme* dvojice zostavovateľov Martin Šulík – Marek Leščák z dôvodu, že publikácia nespĺňa kritériá hodnotenia V alebo A. Do tejto množiny bude patriť aj publikácia vydaná v zahraničí *Jak se dělá dokument. Autoři a tvůrčí metody* dvojice zostavovateľov Andrea Slováková – Peter Kerekes.

Ani jedna z uvedených publikácií teda nespĺňa kritériá evidencie publikačnej činnosti podľa najvyšších kritérií: buď vzhľadom na rok vydania, alebo z dôvodu, že ide o preklad cudzojazyčnej monografie, výber z tvorby nežijúceho autora či zborník zostavený z rozhovorov, ktorý nemá charakter vedeckej monografie ani neprešiel recenzným konaním. Všetky tieto skutočnosti diskvalifikujú spomenuté publikácie z možnosti zaevidovať ich v kategórii vedeckých výstupov (V alebo A) za rok 2022.

Inštitucionálne zázemie publikujúcich autorov, ktorí vykonávajú vedeckovýskumnú činnosť v oblasti filmovej vedy na Slovensku, v roku 2022

Na tomto mieste si určíme okruh inštitúcií a nimi viazaných autorov, ktorí na Slovensku publikujú filmologické vedecké výstupy kategórie V alebo A. Ide o samostatných vedeckých pracovníkov a doktorandov z ÚDFV CVU SAV, v. v. i., pedagógov a doktorandov Katedry audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty Vysokiej školy múzických umení (ďalej len KAS FTF VŠMU) a výskumných pracovníkov oddelenia vedy a výskumu Slovenského filmového ústavu (ďalej len SFÚ). K ďalším autorom patria predstavitelia príbuzných odborov z vysokých škôl, najmä estetici z Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave (ďalej len FiF UK) a z Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (ďalej len UKF), sporadicky aj zástupcovia z Vysokiej školy výtvarných umení v Bratislave (ďalej len VŠVU) či z prostredia Akadémie umení v Banskej Bystrici (ďalej len AU). Veľmi sporadicky zasahujú do diskurzu aj autori z iných príbuzných inštitúcií a vedeckých pracovísk (napríklad kunsthistorici zo Slovenskej národnej galérie – SNG) či zástupcovia iných vysokých škôl.

Financovanie výskumu a domáci publikačný priestor

Výskum a zverejňovanie jeho výsledkov vo vedeckých monografiách sú zvyčajne viazané na viacročnú projektovú činnosť, ktorá je u nás financovaná z grantových prostriedkov MŠVVaŠ SR, Vedeckej grantovej agentúry (VEGA), Kultúrnej a edukačnej grantovej agentúry (KEGA) a Agentúry na podporu výskumu a vývoja (APVV)⁸, z podporných

⁸ V roku 2023 začala fungovať aj Výskumná a inovačná autorita (VAIA), ktorá prerozdeľuje prostriedky na vedu a výskum z Plánu obnovy a odolnosti.

schém Audiovizuálneho fondu (AVF),⁹ Medzinárodného vyšehradského fondu (IVF), Literárneho fondu (LF) či z Nadácie mesta Bratislavy, prípadne z ďalších zdrojov, najmä európskych a zo zámoria.

Pravidelné vydávanie pôvodných vedeckých výstupov na Slovensku zastrešujú tri kľúčové inštitúcie: edičné oddelenie Slovenského filmového ústavu SFÚ, aj v spolupráci s Asociáciou slovenských filmových klubov (ďalej len ASFK), edičné oddelenie FTF VŠMU a VEDA, vydavateľstvo SAV. Medzi knižné vydavateľstvá, ktoré publikujú samostatné vedecké a odborné monografie občasne, patria: Vlna – Drewo a srd v edícii Filmodrom, ďalej FOTOFO a edičné oddelenia iných vysokých škôl – AU v Banskej Bystrici, FiF UK v Bratislave, UKF v Nitre a i.

Prehľad vedeckých výstupov za rok 2022

Samostatné vedecké monografie reprezentujú vyvrcholenie niekoľkoročného vedeckovýskumného snaženia. V roku 2022 neboli u nás ani v zahraničí publikované žiadne samostatné vedecké monografie kategórie V1 alebo AAA/AAB s rozsahom aspoň 3 AH a viac od slovenských autorov.

Na porovnanie, v roku 2021 vyšla len jediná domáca vedecká monografia kategórie AAB (V1): DUDKOVÁ, Jana. *Zmena bez zmeny : Podoby slovenskej televíznej hranej tvorby 1990 – 1993*. Recenzenti Peter Michalovič, Martin Štoll. Bratislava : ASFK : SFÚ, 2021. 237 s. Cinestézia – knižná edícia časopisu Kino-Ikon. ISBN 978-80-85187-88-5. Podľa slov autorky bola hlavným impulzom na napísanie monografie nešťastná formulácia o situácii v televíznej tvorbe vo vydaní *Dejín slovenskej kinematografie* z roku 1997 (V. Macek – J. Paštéková). Autori v nej tvrdia, že v roku 1990 došlo k totálnemu kolapsu, keď nebolo dokončené „ani jedno pôvodné televízno-filmové dielo. Nevedno, či informácia vznikla pod vplyvom dobovo dostupných archívnych zdrojov alebo nedorozumenia pri redakcii či nepresnosti vo formulovaní, lebo v skutočnosti bolo len v roku 1990 pod hlavičkou Slovenskej televízie či slovenských pobočiek československej televízie vyrobených približne 90 televíznych hraných relácií.“¹⁰ Dudková s teoretickým presahom a v širšom analytickom zábere vyracia mýtus o kolapse. Na 230 stranách (približne 10 AH) predkladá typológiu naratívov spoločenskej zmeny v televíznej hranej tvorbe v rokoch 1990 až 1993.

V roku 2021 vyšla okrem spomínanej monografie ešte jedna kapitola kategórie ABB (V1) s rozsahom aspoň 3 AH – *Ako oživa animované telo* od Evy Šoškovéj. In: *Súčasná filmová teória 2* [elektronický dokument] : Metódy a prístupy / Jelena Paštéková, [Zostavovateľ, editor]; Martin Štoll, [Recenzent]; Jana Wild, [Recenzent]. – 1. vyd. – Bratislava (Slovensko) : VŠMU v Bratislave. FTF VŠMU, 2021 – ISBN 978-80-8195-087-2, s. 69 – 139.

⁹ Ústavy SAV nemôžu čerpať prostriedky na vedu a výskum zo zdrojov AVF a Fondu na podporu umenia (FPU).

¹⁰ DUDKOVÁ, Jana. *Zmena bez zmeny : Podoby slovenskej televíznej hranej tvorby 1990-1993*. Recenzenti Peter Michalovič, Martin Štoll. Bratislava : ASFK : SFÚ, 2021. 237 s. Cinestézia – knižná edícia časopisu Kino-Ikon. ISBN 978-80-85187-88-5., s. 7.

Šošková v rozsiahlej kapitole opisuje špecifiká recepcie animovaného filmového diela vo vzťahu k diváckej skúsenosti s vlastným fyzickým telom.

V roku 2021 boli publikované ešte dve samostatné vysokoškolské učebnice kategórie ACB (P1) s rozsahom nad 3 AH: *Poznámky o filmovej reči* : Dušan Trančík; Peter Michalovič [Recenzent]; Jan Bernard [Recenzent] – 1. vyd. – Bratislava (Slovensko) : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2021 – 119 s. – ISBN 978-80-8195-090-2 a *Televízna tvorba : Svetlo 1* : Jozef Hardoš; Ján Ďuriš [Recenzent]; Milan Homolka, [Recenzent] – 1. vyd. – Bratislava (Slovensko): Vysoká škola múzických umení v Bratislave. Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2021 – 154 s. [6 AH] – ISBN 978-80-8195-092-6. Hodnotenie V alebo A tak v sledovanom roku 2022 splnili najmä vedecké štúdie s rozsahom 1 AH publikované v editovaných monografiách alebo zborníkoch zo zahraničných a domácich vedeckých konferencií (V2), prípadne štúdie v slovenských a cudzojazyčných karentovaných vedeckých časopisoch alebo registrovaných v databázach WoS alebo SCOPUS (V3). Jedným dychom treba dodať, že u nás čisto filmologické karentované ani registrované časopisy v databáze WoS nemáme. Jediný periodický časopis registrovaný v databáze SCOPUS a určený aj na filmologické štúdie je *Slovenské divadlo – revue dramatických umení*, ktoré vydáva ÚDFV CVU SAV, v. v. i. Vychádza štyrikrát do roka vo VEDE, vydavateľstve SAV. Každé tretie číslo ročníka je pravidelne vydané v anglickom jazyku. No našli by sme u nás aj iné karentované časopisy evidované v databáze SCOPUS, ktoré sa však nezaoberajú prioritne filmovou vedou. Spomeňme napríklad *World Literature Studies* – časopis pre výskum svetovej literatúry, ktorý vydáva štyrikrát ročne Ústav svetovej literatúry SAV.¹¹

Podľa kritérií CREPČ2 môžeme medzi najvyššie kategorizované vedecké práce v roku 2022 zaradiť príspevky uverejnené v kolektívnej recenzovanej monografii *Abecedár slovenského filmu 1921 – 2021*, ďalej štúdie z recenzovaného zborníka z česko-slovenskej filmologickej konferencie *Stopy začiatkov* alebo štúdiu zo zborníka z vedeckej konferencie *Horizonty umenia* (a i.) a recenzované vedecké príspevky uverejnené v časopisoch *Slovenské divadlo* (SCOPUS) a *Kino-Ikon – časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*.

Aj v menovaných prípadoch však nájdeme rozdielne kategórie výstupov. Napríklad v heslovito štruktúrovanej kolektívnej monografii o národnej kinematografii *Abecedár slovenského filmu 1921 – 2021*. Bratislava: SFÚ, 2022. ISBN 978-80-85187-94-6 nedosiahli všetci autori, ktorí sa podieľali na písaní hesiel, rovnocennú úroveň kategorizácie V2 za publikovaný vedecký výstup. Predpísané kritérium splnili Martin Ciel (heslo *Hory*) a Katarína Mišíková (heslá *Absolvent* a *Sfinga*). Ostatní autori dosiahli, pravdepodobne vzhľadom na rozsah publikovaných výstupov, úroveň kategorizácie O – odborná (Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jana Dudková a ďalší). Metódu písania o slovenskom filme formou hesiel obhajujú zostavovatelia publikácie Martin Kaňuch, Jelena Paštéková, Rastislav Steranka takto: „Pokúšali sme sa zachytiť najvýraznejšie témy nášho myslenia

¹¹ Príspevky sa uverejňujú v slovenskom, českom, anglickom, nemeckom, resp. vo francúzskom jazyku s anglickým resumé.

o filme, fenomény a črty filmovej práce, naratívne a vizuálne motívy, vo filmovej tvorbe zreteľne artikulované či nonšalantne naznačené. Hlavným zámerom abecedára bolo odpútať sa od tradičných postupov chronologizácie, hierarchizácie či kanonizácie v mene pokroku, zrelosti či v mene formovania identifikácie.¹² Paradoxom ostáva, že vzhľadom na zvolenú metodiku sa abecedár obracia najmä na čitateľa poučeného, zorientovaného, znalého chronológie, ktorý má chuť a vôľu v parciálnych výsekoch zvolených hesiel nachádzať interdisciplinárne tematické odbočky a priesečníky línií, ktoré sa inak pri kánonickom písaní o dejinách filmu vynechávajú, preskakujú alebo ignorujú. Abecedár na jednej strane obohatil interdisciplinárnu rovinu uvažovania o národnej kinematografii, na druhej niekedy celkom svojvoľne vznikli nečakané súvislosti.

Ďalšou publikáciou vedeckého charakteru bol tematický zborník príspevkov z česko-slovenskej filmologickej konferencie *Stopy začiatkov*. Bratislava: ASFK, 2022. ISBN 978-80-970420-8-0, v ktorom domáce príspevky kategórie V2 alebo A publikovali Peter Michalovič, Juraj Oniščenko, Petra Hanáková, Martin Ciel, Zuzana Nemčíková, Martin Palúch, Martin Boszórád, Juraj Malíček, Jana Dudková, Katarína Mišíková, Michal Babiak a tandem Monika Mitášová a Marian Zervan. Tento menoslov prakticky zodpovedá už načrtnutému inštitucionálnemu zázemiu, ktoré zastrešuje autorov podieľajúcich sa na Slovensku na systematickej vedeckovýskumnej činnosti. Čo sa týka kritickej reflexie zborníka, odporúčam pozrieť si hodnotiaci text Mareka Slováka s názvom *Stopy začiatkov: Prvenství i revize v jubilejním sborníku*, uverejnený v časopise *Kino-Ikon*, kde autor okrem iného uvádza: „Žádal by si jednak místo replikování řazení z konference větší promyšlenost (skladebnou co do návaznosti příspěvků), jednak větší důslednost (co do pre-selektce, a tudíž i vyřazení výrazně slabších nebo koncepčně nevhodných příspěvků).“¹³

V domácom zborníku vyšla aj štúdia Martina Palúcha *Vojnové a povojnové strihové filmy na Slovensku do roku 1970*. In *Horizonty umenia 9* : zborník abstraktov príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie 05. 09. 2022 – 09. 09. 2022 / Paper Proceedings of the International Scientific Web Conference 05. 09. 2022 – 09. 09. 2022. Vedecký redaktor Mária Tomanová ; recenzenti Maciej Kołodziejski, Andriy Ivanovich Dushniy, Adam Marec. – Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, 2022, s. 16. ISBN 978-80-8206-056-3. Typ: AFF

Vedecké výstupy kategórie V2 alebo A vychádzali aj v zahraničných vedeckých časopisoch. Napríklad Eva Filová publikovala štúdiu „*Na nepriateľa strieľal každý strom.*“: *Slovenské národné povstanie v zrkadle doby a dokumentárnej produkcie*. Eva Filová. In: *Film a dejiny 8: Válka*. Praha: Casablanca, 2021, s. 440 – 473 [2,1 AH]. ISBN 978- 80-87292-52-5. Katarína Mišíkovej vyšla štúdia *Social Martyrs in Slovak Social Film Drama and Documentary*. DOI 10.1515/9783110707816. Katarína Mišíková. In: *Precarity in European Film: Depictions and Discourses*. Berlin: De Gruyter, 2022, s. 199 – 216 [1,35 AH]. ISBN 978-3-11-070772-4. Jana

¹² Tamže, s. 7 – 8.

¹³ Slovák, Marek. *Stopy začiatkov: Prvenství i revize v jubilejním sborníku* In *Kino-Ikon*, ASFK/SFÚ : Bratislava, r. 26, č. 2, 2022, s. 147.

Dudková publikovala štúdiu *Adaptations by Goran Marojević: Balkanism Revisited in the Context of Central-European Television = Adaptacije Gorana Marojevića: preispitivanje Balkana u kontekstu srednje evropske televizije*. In *SOFT power of the Balkan screens*. – Belgrade : Faculty of Dramatic Arts : Institut for theatre, film, radio and television, 2022, s. 109-120. ISBN 978-86-82101-99-4. Typ: AECA.

Samostatný publikačný priestor na štúdie V2 s rozsahom 1 AH poskytuje aj recenzovaný filmologický časopis *Kino-Ikon – časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, ktorý vydáva ASFK v spolupráci so SFÚ dvakrát ročne. V prvom čísle roku 2022 v ňom publikovalo štúdie sedem domácich autorov – teoretička umenia a kurátorka Gabriela Kisová, teatroológ Karol Mišovic, filmová historička Petra Hanáková, absolventka Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity Renáta Lokšová a vedeckovýskumní pracovníci Jana Dudková a Martin Palúch, v druhom čísle len štyria: Petra Hanáková, Karol Mišovic, teoretička umenia Monika Mitášová a absolventka KAS FTF VŠMU Žofia Ščuroková. Medzi vedecké výstupy roku 2022 kategorizované ako V3 môžeme zaradiť ešte vedecké štúdie, ktoré vyšli v štyroch číslach akademického časopisu *Slovenské divadlo – revue dramatických umení*. Časopis publikuje na pravidelnej báze filmologické príspevky slovenských i zahraničných autorov. V minulom roku v ňom publikovali traja autori; ďalšie dva príspevky, ktoré sa uchádzali o zverejnenie, neprešli recenzným konaním. Vedeckú kvalitu výstupu musia pred zverejnením potvrdiť dva anonymné recenzné posudky a štúdie sa môžu publikovať až po kladnom zavŕšení striktného recenzného konania. V roku 2022 vyšiel v *Slovenskom divadle* text Kataríny Mišíkovej *Archív pre budúcnosť. Súčasný slovenský nonfiction film ako prax produkcie poznania (V3)*, ďalej štúdia Jany Dudkovej *Bednáríkova Kaviareň Lýra ako palimpsest, dialóg i rekontextualizácia diel Dobroslava Chrobáka*. (ADNB) a štúdia Martina Palúcha *O strihovom filme Nikdy viac z roku 1958 a jeho vplyve na ďalšie filmy* (ADNB).

Tematické vymedzenie príspevkov a ich presahy do iných umenovieď alebo oblastí filozofie a estetiky

Pri pohľade na tematickú pestrosť štúdií podľa obsahového zamerania zisťujeme, že dominujú najmä témy z oblasti národnej kinematografie. Teoretický presah sa v štúdiách objavuje síce často, ale najmä ako podpora argumentačného aparátu konkrétneho autora v podobe citácií z cudzojazyčnej odbornej literatúry. Okrem toho nachádzame aj interdisciplinárne prieniky umenovedných prístupov, ako v prípadoch analýz filmových adaptácií literárnych diel alebo urbanistických motívov vo filme (Jana Dudková, Petra Hanáková, Jelena Paštéková), výtvarných analýz obrazov v dokumentárnom filme o výtvarných umelcoch (Gabriela Kisová) alebo pri rozboroch divadelného a televízno-filmového herectva (Karol Mišovic, Renáta Lokšová).

Absolútna väčšina vedeckých výstupov sa dominantne venuje historizujúcim prístupom k domácej filmovej produkcii, a to v oblasti hraného i dokumentárneho filmu. Len niektorí autori (Jana Dudková, Martin Palúch, Katarína Mišíková, Petra Hanáková, Žofia

Ščuroková) konfrontujú svoje výskumné ciele s aktuálnou svetovou teoretickou praxou, respektíve korelujú svoje poznatky so súčasnými trendmi v oblasti filmových štúdií, ako sú naratológia, archeológia médií, nová filmová história, kognitívne prístupy, recepcné štúdiá, taxonómia archiválií či produkčné štúdiá.

Zo štúdií siahajúcich do súčasného filmu spomeňme obrazy Bratislavy v hranom filme po roku 2010 od Jany Dudkovej. Naopak, Petra Hanáková analyzuje zobrazovanie pamätníka Slavín vo filme v kompletnom výpočte jeho objavovania sa v slovenskom filme naprieč dejinami až dodnes. Dejiny pritom v prenesenom význame zastupujú katalogizované archívne údaje prevzaté z katalogizačného portálu SKCINEMA.sk. Súčasnnej dokumentárnej tvorbe a výskumu generačných obmien v slovenskom filme sa venovali Katarína Mišíková a čiastočne i Tomáš Hučko, výtvarnosti obrazov v dokumentárnom filme o umelcoch po roku 1989 Gabriela Kisová. Žofia Ščuroková upriamila v komparatívnej analýze pozornosť na verejné zdroje a systémovú podporu kinematografie u nás a v Česku.

Autori štúdií v zborníku *Stopy začiatkov* boli pri výbere témy limitovaní tematickým vymedzením česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá nadväzovala na sté výročie vzniku slovenskej kinematografie v roku 2021. Viacero vedeckých výstupov vychádzalo z grantovej a projektovej činnosti autorov a boli výsledkom ich dlhodobého základného výskumu (Martin Palúch, Petra Hanáková, Jana Dudková, Eva Filová). Očakáva sa, že v budúcnosti bude toto úsilie pretavené do samostatných vedeckých monografií kategórie V1 alebo AAA/AAB.

Záverečné konštatovanie

Pri pohľade na menoslov autorov publikujúcich v roku 2022 vedecké štúdie kategórie V alebo A je zrejmé, že ide o veľmi obmedzený počet vedcov a historikov, ktorí z povahy vecí nemôžu obsiahnuť širšie pole výskumných oblastí. Vzhľadom na množstvo absolventov i doktorandov filmovej vedy za posledných tridsať rokov je znepokojujúce, že v priebehu dekád, ktoré uplynuli od ukončenia ich štúdiá, sa v súpise autorov publikujúcich excelentné vedecké výstupy hodnotené v najvyšších kategóriách objavuje len malá hŕstka z nich. Vysoké kritériá vedeckého publikovania tak pravidelne spĺňa len obmedzené množstvo opakujúcich sa mien vedcov a historikov: Jana Dudková, Martin Palúch, Katarína Mišíková, Petra Hanáková, Martin Ciel, Jelena Paštéková, Eva Filová a Peter Michalovič. Je zrejmé, že je za tým inštitucionálne zázemie, ktoré im umožňuje realizovať vedecký výskum. A, samozrejme, chuť a vôľa venovať sa tejto forme výskumnej činnosti.

Chceli by sme veriť, že rok 2022 nebol reprezentatívny a situácia sa čo najskôr obráti k lepšiemu, aby sa obohatil tematický diapazón a došlo aj k postupnej generačnej obmene vo filmovednom výskume. Istým prísľubom zmeny sú generačne najmladší publikujúci autori. Pridá sa k nim niekto ďalší?

Zuzana Mojžišová

FILM.SK 2018 – 2023

V tomto príspevku sa budem venovať printovej podobe mesačníka o filmovom dianí (nielen) na Slovensku, časopisu *Film.sk* od jeho poslednej (nielen) dizajnovej inovácie v roku 2018, ktorá otvorila 19. ročník, po prvé mesiace roku 2023. Pre filmárov – tvorcov, historikov, teoretikov – je *Film.sk* dnes, keď vychádza nepretržite už dvadsiaty štvrtý rok, dôležitým zdrojom informácií, možnosťou prezentovať sa a publikovať, príležitosťou prehlbovať vedomie súvislostí a konfrontovať vlastný názor s myšlienkami iných. Nemám to síce podložené nijakými číslami, ale dúfam, že ho čítajú nielen odborníci, ale aj laici, fanúšikovia kinematografie.

Študentom Katedry filmových štúdií Filmovej a televíznej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave na seminároch, kde prezentujú, čo vytvorili, vždy hovorím, aby sa pred čítaním textu v triede „nevykecávali“ o okolnostiach, ktoré ovplyvnili ich písanie. Je to dobré pravidlo a trochu sa hanbím, že ho teraz sama poruším. Lebo keď som súhlasila, že napíšem referát do panelovej diskusie o slovenskej filmovej vede 2022 práve o časopise *Film.sk*, priznávam, nevedela som, čo činím. Až neskôr som si uvedomila, že som sa tak trochu ocitla v pasci. Šesť ročníkov, v každom minimálne jedenásť čísiel, v každom čísle okolo štyridsať príspevkov, na dolnej hranici je to 2 640 článkov. Čo s tým za dvadsať minút či na dvadsiatich stranách? Inými slovami, snažím sa povedať, že tento príspevok nebude veľmi zábavný.

Späť k téme. Pred inováciou sme mali do činenia s podlhovastým, takmer kabelkovým formátom časopisu *Film.sk*, potom prišiel o kúsok väčší formát, napokon sa časopisu podarilo prerodiť do dnešnej dôstojnej podoby. Nezanedbateľné pre čitateľskú obec boli aj zmeny s tým súvisiace, napríklad sprehľadnenie, zvýšenie súladu textov a obrázkov, celková formálna ústretovosť voči tým, ktorí si časopis otvoria. V dobrom prípade sa zmena fyzickej veľkosti časopisu týka aj obsahových zmien – a to pre *Film.sk* platí. Bez podpory Audiovizuálneho fondu by to však možné nebolo... lebo prachy. Preto začnem práve nimi.

Film.sk a Audiovizuálny fond

Slovenský filmový ústav, vydavateľ časopisu *Film.sk*, podával žiadosť o dotáciu na AVF v programe 3.1 (edičná činnosť, podpora vydávania periodických publikácií) v rámci výzvy 4/2017 s názvom Projekt inovácie mesačníka *Film.sk*.¹ Zámerom bolo zväčšiť formát (z veľkosti A5 na

¹ Žiadosť číslo 589/2017-4/3.1, z požadovanej sumy 30 500 eur bola schválená dotácia 15 000 eur, ktorej výška sa zhodovala s odporúčaním komisie.

rozmer 200 × 270 mm), ponúknuť novú grafickú podobu a urobiť niekoľko obsahových úprav s cieľom „zvýšiť čitateľský komfort i atraktivitu mesačníka“.²

V explikácii vydavateľského zámeru sa o navrhovaných obsahových zmenách v tlačenej verzii časopisu okrem iného uvádza zredukovanie servisných informácií týkajúce sa rubrik Kalendárium a Premiéry (a ich presmerovanie na internetovú stránku časopisu) „v prospech sústredenej filmovej publicistiky s dôrazom na reflexívne, hodnotiace, názorové texty a kontaktné rubriky“, rozšírenie rubrik Téma a Rozhovor, založenie formátu dvojrecenzie a bloku krátkych recenzií... V slovnom hodnotení posudzovateľov projektu sa objavili takéto postrehy: „Mesačník *Film.sk* je dlhodobo zabehnutým, etablovaným časopisom o dianí v kinematografii. Je to vlastne jediné filmové periodikum, ktoré u nás vychádza v tlači bez prestávky už 18 rokov. (...) Pripravované zásadné úpravy majú ambíciu ponúknuť moderný, vizuálne atraktívny magazín, v ktorom si nájdu svoje aj filmoví profesionáli aj fanúšikovia a laici“ (Ingrid Mayerová); „Projekt inovácie mesačníka *Film.sk* vyplýva z aktivizácie slovenského filmového prostredia, ktorá praje rozšíreniu periodického a čitateľsky očakávaného publikačného priestoru. Oproti aktuálne inovovanej, ale čitateľsky nebadanej obnove internetových portálov si *Film.sk* postupne vydobyl rešpekt a pozornosť. Z počiatočných skromných ambícií ‚vreckového‘ formátu rozšíril svoj obsah a zmenil sa na A5-ku. Teraz má príležitosť na ďalšiu transformáciu v živom vizuále do podoby obsahovo ekvivalentného odborného časopisu typu *Film a doba*“ (Jelena Paštéková); „Projekt inovácie časopisu vítam, jej nápad je jednoduchý, avšak efektívny. Kým internetová verzia by si ponechala nárok na poskytovanie servisných informácií, tlačaná by okrem prehľadnejšej grafiky a výraznejšieho A4 formátu mala poskytovať viac priestoru práve na to, čo považujem za najsilnejšiu devízu *Film.sk*: na kultiváciu filmovej kritiky, recenzistiky a odbornej reflexie“ (Jana Dudková); „Rozpočto sa v danom prípade jedná o pomerne vysokú sumu, preto sme sa ako komisia programu 3 zhodli na postupe, že v danej výzve, by sme podporili vznik prvých šiestich čísiel časopisu *Film.sk*, teda podpora polročného nákladu pre rok 2018 a odporúčame žiadateľovi, aby obdobný projekt podal aj v ďalšej výzve v novom roku na podporu nákladu pre druhý polrok 2018“ (Michal Juhás). Po pozitívne ladených posudkoch a rozhodnutí komisie bola časopisu *Film.sk* pridelená dotácia a inovácia sa mohla rozbehnúť.

K tomu, ako sa darilo pôvodnú víziu naplniť obsahovo i formálne, sa dostanem neskôr. Teraz si dovoľím spomenúť ešte ďalšie žiadosti vydavateľa časopisu o finančnú podporu zo strany Audiovizuálneho fondu.

V duchu odporúčania podal Slovenský filmový ústav o pár mesiacov novú žiadosť: Vydávanie inovovanej podoby mesačníka *Film.sk* – druhý polrok 2018,³ ktorého zámerom bolo „v projekte vydávania inovovanej podoby mesačníka, ktorá sa stretla s pozitívnymi ohlasmi odbornej i laickej verejnosti, pokračovať aj v druhom polroku 2018“. V explikácii tejto žiadosti sú zrekapitulované zmeny, ktoré nastali po inovácií mesačníka a prejavili sa v troch číslach

² Informácie o Projekte inovácie mesačníka *Film.sk* čerpám z webovej stránky Audiovizuálneho fondu, sekcia Zoznam žiadostí: http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=7298.

³ Žiadosť bola podaná opäť v podprograme 3.1, výzva 4/2018, číslo žiadosti 276/2018-4/3.1, z požadovanej sumy 32 561 eur fond na odporúčanie komisie schválil dotáciu vo výške 15 000. Informácie o tejto žiadosti som čerpal z http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=2&x_id=8368.

vydaných v prvom polroku 2018. Pribudli rubriky Zásadné filmy (pohľad osobností slovenskej kinematografie na filmy, ktoré mali pre ne podstatný význam), Filmy inak (okrajové fenomény filmovej tvorby), TV tip (archívny slovenský film v aktuálnom vysielaní televízií), Pohľad zvonka (príspevok zahraničného filmového publicistu o slovenskej kinematografii), Zažili sme („skúsenosti slovenských tvorcov a publicistov z účasti na primárne zahraničných filmových podujatiach, prezentáciách, workshopoch či masterclassoch“). Rozšíril sa priestor na rubriky Rozhovor a Téma, zvýšil sa počet recenzií (aj kratších). Menej priestoru dostali rubriky Premiéry a Kalendárium.

Slovenský filmový ústav ako vydavateľ časopisu *Film.sk* podal na Audiovizuálny fond aj ďalšie žiadosti o dotáciu na jeho vydávanie: Vydávanie mesačníka *Film.sk* – rok 2019,⁴ Vydávanie mesačníka *Film.sk* – apríl 2020/marec 2021,⁵ Vydávanie mesačníka *Film.sk* – apríl 2021 – marec 2023.⁶

Prvé inovované číslo, teda prvé číslo *Film.sk* v roku 2018, sa prihovarilo čitateľom perom vtedajšieho šéfredaktora Daniela Bernáta takto: „V rukách držíte prvé číslo 19. ročníka mesačníka *Film.sk*. Je iné, a predsa v mnohom rovnaké. Nájdete v ňom jeho základné stavebné rubriky Téma, Rozhovor a Recenzia, hoci sa v niečom líšia. Nájdete v ňom aj mnohé z ďalších známych rubriek. A všetky sú súčasťou časopisu, ktorý sa stále zameriava na filmové dianie na Slovensku. Aj keď sa bude trochu viac obzerať po svete...“⁷

Ročníky

V roku 2018 vyšlo jedenásť periodických čísiel (s letným dvojčíslo 7/8) a tri neperiodické vydania: Projekt 100, špeciál k 55. výročiu Slovenského filmového ústavu a anglické vydanie časopisu.

V polovici februára 2018 vyšlo už šieste anglické číslo mesačníka *Film.sk*. Obsahovalo okrem iného správy o slovenských filmoch minulého roka, distribučných výsledkoch, úspechoch na festivaloch, rozhovor s režisérom Martinom Šulíkom, recenzie filmov *Čiara, Nina, Out*. Vo zvláštnom vydaní *Film sk* Projekt 100 (recenzie, profily, štatistika) sa písalo napríklad o filmoch *Moulin Rouge, Posledný autoportrét, Vlasy, Studená vojna*. Špeciál k 55. výročiu SFÚ obsahoval rozhovor s generálnym riaditeľom Petrom Dubeckým, s riaditeľom Národného filmového

⁴ Podprogram 3.1, výzva 4/2019, číslo žiadosti 217/2019-4/3.1, z požadovaných 32 000 eur komisia odporúčala dotáciu vo výške 25 000, ktorá napokon aj bola udelená. Informácie o obsahu žiadosti čerpané z http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=9232.

⁵ Podprogram 3.1, výzva 4/2020, číslo žiadosti 227/2020-4/3.1, z požadovaných 32 000 eur komisia odporúčala dotáciu vo výške 25 000, ktorá napokon aj bola udelená. Informácie o obsahu žiadosti čerpané z http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=10213.

⁶ Podprogram 3.1, výzva 4/2021, číslo žiadosti 269/2021-4/3.1, z požadovaných 55 200 eur bolo na odporúčanie odbornej komisie udelených 50 000 eur. Informácie o obsahu žiadosti čerpané z http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=11818.

⁷ Daniel Bernát: *Úvodník*. In: *Film.sk*, 1/2018 (roč. 19), s. 1. Dostupné na <http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-1-2018/slovo-na-uvod>.

archívu Mariánom Hausnerom, s riaditeľom Národného kinematografického centra Rastislavom Sterankom, bol predstavený projekt Digitálna audiovizia, kino Lumière či predajňa Klapka.sk. Publikované boli aj odpovede viacerých osobností slovenskej kinematografie (Zuzana Gindl-Tatárová, Richard Blech, Pavel Branko, Eduard Grečner, Miloslav Luther, Dušan Trančík, Dušan Hanák, Juraj Lehotský, Albert Marenčin, Martin Šmatlák, Štefan Vraštiak, Rudolf Urc) na otázky: Čo vám napadne ako prvé, keď sa povie Slovenský filmový ústav? A v čom je jeho prínos pre vás osobne?

V roku 2019 vyšlo jedenásť periodických čísiel (s letným dvojčísлом 7/8) a Projekt 100. V tomto zvláštnom vydaní, keď Projekt 100 oslavoval štvrtstoročie (1995 – 2019), sa venovala pozornosť napríklad filmom *Chvenie*, *Nech je svetlo*, *Parazit*, *Prípada Barnabáš Kos*, publikovaná bola aj rekapitulácia filmov uvedených v rámci projektu.

V roku 2020 vyšlo jedenásť periodických čísiel (s dvojčísлом 4/5) a špeciálne anglické vydanie, v ktorom bola okrem iného reč o histórii SFÚ, správy o filmovej tvorbe roku 2019, rozhovor so Zuzanou Mistríkovou a Ivanom Ostrochovským, recenzie filmov *Nech je svetlo* či *Hluché dni*.

V roku 2021 vyšlo opäť jedenásť periodických čísiel (s dvojčísлом 7/8) a jedno číslo v angličtine, obsahujúce recenzie filmov *Muž so zajačimi ušami*, *Piargy*, *Biela na bielej*, *Cenzorka*, rozhovor s Rastom Šestákom či Petrou Hanákovou, text o kine Lumière a ďalšie príspevky.

V roku 2022 vyšlo jedenásť periodických čísiel (s letným dvojčísлом 7/8) a dve špeciálne vydania v anglickom jazyku, rámcované dvoma prestížnymi filmovými festivalmi. Vo vydaní Berlinale Edition je možné nájsť odpoveď na otázku: Čo je slovenské v Berlíne?, ďalej rozhovory (Barbora Sliepková, Peter Kerekes, Marian Urban, Diana Cam Van Nguyen), správy o pripravovaných slovenských filmoch a plánovaných projektoch viacerých filmárov... V Cannes Edition, druhom špeciálnom festivalovom vydaní *Film.sk*, sa dá nájsť interview s Emíliou Vášáryovou či články o nových slovenských filmoch (*Obeť*, *Websterovci vo filme*, *Bolo raz jedno more...*, *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha*). Do konca marca 2023 vyšli tri periodické čísla.

Rubriky

Ako som už spomenula, v inovovanej verzii *Film.sk* nastalo niekoľko zmien. Pribudli napríklad rubriky *Moje obľúbené slovenské filmy*, *Zásadné filmy*, *TV tip*, *Zažili sme*, *Pohľad zvonka*. Viac priestoru si vydobyli rubriky *Téma* a *Rozhovor*, menej naozaj servisné rubriky *Premiéry* a *Kalendárium*, ktoré bolo premenované na *Kalendárium špeciál*.

V roku 2018 boli v *Téme* napríklad články o práci kolibských fotografov, otázkach sponzoringu, seriálovej tvorbe, stave internetového pirátstva na Slovensku, európskych filmových akadémiách, nehercoch. Boli uverejnené rozhovory s Alexandrou Borbély, Pavlom Brankom, Martinom Šulíkom, Jurajom Jakubiskom, Dodom Šimončičom a ďalšími filmármi. Objavili sa recenzie filmov *Medzi nami*, *Hmyz*, *Kvetinárstvo*, *Sloboda*, *Dubček*, *Okupácia 1968*, *Dôverný nepriateľ*, *Jan Palach*, *Niečo naviac*, *Pivnica*, *Websterovci*, *Cirkus Rwanda*, *Kapela*, *Toman*, *Mimi & Líza – Záhada vianočného svetla*,

Inde. O niektorých z nich sa písalo aj v rubrike Novinky. Zásadné filmy v roku 2018 za seba vybrali Dušan Hanák, Jaro Vojtek, Laco Kraus, Miloslav Luther a ďalší. Pohľadom zvonka obohatili časopis okrem iných aj grécky filmový kritik Panos Kotzathanasis, český filmový historik Jan Lukeš alebo rakúska filmová publicistka Suzanne Gottlieb. V rubrike Zažili sme sa spomínal festival Black Nights Tallinn, MFF vo Vilniuse, konferencia Cineposium a mnohé iné podujatia. Svoje obľúbené slovenské filmy zas vybrali Pavol Rankov, Ivana Šáteková a ďalší, TV tipy (predstavenie archívnych slovenských filmov zaradených do aktuálneho televízneho vysielania) zas filmová publicistka Barbora Gvozdjáková, tipy mesiaca (špeciality v slovenských kinách) Jaroslav Hochel či Martin Ciel. Devätnásty ročník časopisu ponúkol profily významných osobností (Leopold Lahola, Karol L. Zachar, Helena Slavíková-Rabarová, Martin Huba...) aj smutnú rubriku In memoriam (Marián Labuda, Peter Krišťúfek, Stano Dančiak). Písalo sa o viacerých aktuálnych podujatiach (Febiofest, Oberhausen, Jeden svet...), v rubrike Ohlasy zasa o veciach minulých (festivaly Berlinale, Rotterdam, cena Slnko v sieti, Visegrad Film Forum, britské DVD vydanie *Panny zázračnice*, Cinematik, Medzinárodný festival dokumentárnych filmov Jihlava...). V rubrike Ako ďalej, absolvent, venovanej začínajúcim filmárom, boli hosťami Ivana Hucíková, Martin Kazimír, Martin Chlpík. Našlo sa miesto aj na dve reportáže – z nakrúcania filmov *Leto s Bernardom* (neskôr v distribúcii pod názvom *Letní rebeli*) a *Piargy* – a dve prílohy, venované filmovým festivalom a prehliadkam na Slovensku v roku 2018 a slovenskej a českej kinematografii v roku 2017. Do Filmového čítania, súčasťi letného dvojčísła, zaradila redakcia texty Kataríny Mišíkovej a Jiřího Slavíka (oba z vtedy pripravovaného zborníka *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*). Takéto strohé vymenúvanie tém, filmov a osôb – a budem v tomto duchu aj pokračovať – znie, ako som už avizovala, dosť nezážívne. Na druhej strane však práve toto bohaté vymenúvanie jednoznačne dokazuje sústredenú pozornosť venovanú domácej produkcii, ľuďom pohybujúcim sa na rôznych miestach, v rôznych funkciách priestoru slovenskej kinematografie v najširšom zmysle slova, problémom, ktoré sa jej týkajú. Časopis *Film.sk* od čísla k číslu deklaruje záujem o filmové dianie, starostlivú náklonnosť k tejto múze. Zároveň výberom viacerých tém naznačuje svoju nielen umeleckú, ale aj spoločenskú citlivosť. Skalné čitateľstvo sa musí cítiť informované, zorientované, poučené, zoznamované s jednotlivými filmami i ľuďmi, ktorí stoja za nimi, pred nimi a povedľa nich. Hoci majú jednoznačnú prevahu správy z domova, nechýbajú ani správy zo zahraničia. Hoci sa časopis zameriava na prítomnosť, pravidelne sa v rôznych podobách objavujú aj návraty do minulosti či plány do budúcnosti.

V roku 2019 pokračoval *Film.sk* vlastne už v zabehnutých šľapajach. Venoval sa napríklad téme rodového zastúpenia medzi filmovými tvorcami, producentským stratégiám, slovenskej distribúcii, amatérskemu filmu, grantovej podpore kinematografie, horským filmom či filmovému školstvu. Zhovárал sa s hudobným skladateľom Michalom Novinským, producentmi Rudolfom Biermannom a Zuzanou Mistríkovou, kameramanom Ivom Mikom, so strihačkou Janou Vlčkovou, s maskérom Jurajom Steinerom, s re-

žisérom Markom Škopom, so scenáristom Luborom Dohnalom, s oscarovým scénografom Eugeniom Caballerom, režisérom poľského filmu *Klérus* Wojtekom Smarzewským a ďalšími. V otváracom čísle roka boli uverejnené hodnotiace články o hranom, dokumentárnom a animovanom filme roku 2018.

V rubrike Novinky sa ohlasovali okrem iných aj snímky *Ostrým nožom*, *Loli paradíčka*, *Svetozár Stračina*, *Skutok sa stal*, *Nech je svetlo*, *Volanie*, *Hluché dni*, *Amnestie*, *Cesta do nemožna*, *Ukradnutý štát*, *Trhlina*, *Vietor...* Časopis priniesol recenzie slovenských filmov *Prípád Kalmus*, *Vycestovacia doložka pre Dubčeka*, *Trhlina*, *Ostrým nožom*, *Dobrá smrť*, *Punk je hneď!*, *Mohyla*, *Obliehanie mesta*, *Loli paradíčka*, *Kto je ďalší?*, *Osamelí bežci: Ideme ďalej*, *Malá ríša* či *Cesta do nemožna*. Publikoval aj zoznam premiér, oznamy z filmového diania, kinotypy a TV typy, profily – tak ako i rok predtým.

Zásadnými rubrikami mesačníka *Film.sk* sú Téma, Rozhovor, Novinky a Recenzia. Pri-pomeňme si aspoň letmo, bez nároku na úplnosť, čomu sa venovali v číslach vychádzajú-cích od januára 2020 do marca 2023.

Téma: čiernobiele filmy, kinematografia a pandémie covidu, detskí herci, rodová rovnosť v slovenskom filme, cena Slnko v sieti, ako sa krátke filmy (ne)dostávajú k divákom, podpora Audiovizuálneho fondu (2020), pohľad na hranú, dokumentárnu a ani-movanú tvorbu roka 2020, filmové festivaly počas pandémie, filmové kluby, medziná-rodne filmové organizácie, festivaly v minulosti a súčasnosti, distribúcia artových fil-mov, desať rokov kina Lumière, *Kino-Ikon*, krátkometrážny film (2021), slovenský film storočia, novela autorského zákona, slovenská animácia, filmová kritika, filmy pre deti, požiar v kine Lumière (2022), koncesionárske poplatky, slovenská účasť na Berlinale, distribúcia premiérových slovenských filmov v roku 2022, Višegrad Film Forum (do marca 2023) a mnohé ďalšie.

Rozhovor: Milan Lasica, Ivan Ostrochovský, Anna Grusková, Zuzana Gindl-Tatárová, Martin Palúch, Petra Hanáková, Darina Smržová (2020), Martin Kaňuch, Jelena Pašté-ková, Anton Šulík, Eva Filová, Eva Vženteková, Viera Čákanyová, Martin Štrba, Katarína Krnáčová, Peter Dubecký, Peter Kerekes, Peter Michalovič, Peter Nágel, Jessica Hor-váthová, Eduard Grečner, Zita Hosszúová, Miro Remo, Dušan Trančík, Marian Urban, Diana Cam Van Nguyen, Cristoval León (2021), Barbora Sliepková, Jana Dudková, Leo Štefankovič, Milan Černák, Emília Vášáryová, Jan P. Matuszyński, Rudolf Urc, Václav Macek, Juraj Raýman, Patrik Lančarič, Barbora Námerová, Ivana Laučíková, Jaroslava Havettová, Michal Blaško, Juraj Lehotský (2022), Pavol Pekarčík, Eddy Joseph, Martin Šmatlák, Hana Lasicová (2023).

Novinky: *Tempos*, *Služobníci*, *Zlatá zem*, *Hokejový sen* (2020), *Správa*, *Neviditeľná*, *Ar-chitekt drsnej poetiky*, *The Sailor* (2021), *V lete ti poviem, ako sa mám*, *Tieňohra*, *Peter Dvorský*, *Láska hory prenáša*, *Stand up* (2022), *Služka*, *Invalid*, *Villa Lucia*, *Poznámky z Eremocénu* (do marca 2023)...

Recenzia: *Šťastný nový rok*, *Vietor*, *Sviňa*, *FREM*, *Salto je kráľ*, *Raj na zemi*, *Milan Sládek*, *Herec*, *To ta monarchia* (2020), *Služobníci*, *Komúna*, *Muž so zajačimi ušami*, *Na značky!*, *Biela na bielej*, *Správa*, *Cenzorka*, *Čiary*, *Ako som sa stala partizánkou*, *Očista*, *Bolo raz*

jedno more... (2021), *Websterovci 3*, *Jozef Mak*, *Kryštof*, *Večný Jožo alebo ako som stretol hviezd*, *Dežo Hoffmann – fotograf Beatles*, *Svetlonoc*, *Obet*, *Piargy*, *Čierne na bielom koni*, *Čiapka*, *±90* (2022), *Plastic Symphony*, *Kôň*, *Slúžka*, *Invalid* (do marca 2023). Hoci kostrou, nosnou konštrukciou časopisu sú hlavné témy, recenzie a rozhovory, mapu sveta najmä domácej kinematografie, aby sme sa podľa nej mohli kvalifikovane orientovať, dopĺňajú mnohé iné rubriky, články, správy, menšie témy: Týždeň slovenského filmu, Be2Can, Creative Europe Desk Slovensko, Kino doma, digitalizácia archívnych slovenských filmov, teoretickejšie ladené Filmové čítanie, pohľady na film *Jánošík*, *Cenzorka* v Benátkach, MFDF Jihlava, pravidelné januárové správy o stave minuloročnej hranej, dokumentárnej a animovanej tvorby, Febiofest, Vyhlásenie AVF a Slovenskej filmovej agentúry k aktuálnej situácii na Ukrajine, ako VŠMU pomáha Ukrajine, *Slnko v sieti*, *Štyri živly*, študentské filmy (2022), koncesionárske poplatky, slovenská účasť na Berlinale, distribúcia premiérových slovenských filmov v roku 2022, Visegrad Film Forum (2023) a mnohé ďalšie.

Pevnou súčasťou mesačníka *Film.sk* sú aj, zväčša z pera Mira Ulmana, prehľadové, štatistické, číselné či tabuľkové príspevky napríklad o finančnej podpore kinematografie, distribúcií či niektorých čiastkových otázkach, ako aj zhrňujúce správy o stave našej kinematografie. Pre čitateľa predstavujú zásadnú možnosť zorientovať sa v slovenskej, ale i českej kinematografii nielen podľa estetických, individuálnych kritérií.

Personálne obsadenie redakcie

Redakcia prvého inovovaného čísla (1/2018) sa oproti predošlému roku nezmenila – šéfredaktor Daniel Bernát, redakcia Zuzana Sotáková, redakčná rada Peter Dubecký, Rastislav Steranka, Marián Brázda, Miroslav Ulman, Simona Nôtová-Tušerová, Andrea Biskupičová a Štefan Vraštiak in memoriam. V novembri nahrádza v redakcii Zuzanu Sotákovú Jaroslava Jelchová. V novembri 2019 dochádza k zmene na poste šéfredaktora, Daniela Bernáta strieda Matúš Kvasnička, redakciu tvoria Jaroslava Jelchová a Daniel Bernát. Od druhého čísla roku 2020 nahrádza v redakcii Daniela Bernáta Mária Ferenčuhová. Od septembrového čísla 2022 posilňuje redakciu Barbora Nemčeková, v novembrovom vydaní už nefiguruje Jaroslava Jelchová.

Autorské zázemie

Do *Film.sk* prispeli za tie roky desiatky autorov. Väčšina opakovane. Ich zásluhou, ale bezpochyby aj zásluhou šéfredaktorskou a redaktorskou, lebo práve z toho smeru prichádza kreovanie čísla, výber tém a oslovanie jednotlivých prispievateľov, je *Film.sk* tým, čím je. Všetci títo ľudia sa podieľajú na výnimočnosti časopisu, ktorý je pútavý nielen schopnosťou kresliť a vyfarbovať mapu (nielen) slovenskej kinematografickej krajiny, ale aj úspešným stanovením a dodržiavaním tónu – na jednej strane je odborný (lebo príspevky píše odborníci), na druhej prístupný širokej čitateľskej verejnosti (lebo

príspevky sú napísané práve tak, ako napísané sú). Bulvárne spôsoby sú *Film.sk* celkom cudzie. Práve v tomto čistom tóne, domnievam sa, sa skrýva čaro časopisu.

Dlhý, ale zďaleka nie úplný abecedný zoznam autorov textov: Matej Ambroš, Daniel Bernát, Erik Binder, Žofia Bosáková, Martin Ciel, Jana Dudková, Mária Ferenčuhová, Eva Filová, Jaroslav Hochel, Tomáš Hudák, Mariana Jaremková, Jaroslava Jelchová, Daniel Kováčik, Veronika Krejčová, Matúš Kvasnička, Viera Langerová, Ivana Laučíková, Anna Lazor, Jakub Lenčes, Mária Miniariková, Katarína Mišíková, Zuzana Mojžišová, Barbora Nemčeková, Simona Nôtová, Jena Opoldusová, Michael Papcun, Martin Adam Pavlík, Zuzana Sotáková, Marcel Šedo, Eva Šošková, Michal Tallo, Zuzana Točíková, Roberta Tóthová, Miro Ulman, Marek Urban, Eva Vženteková.

Ako človeka, ktorý pedagogicky pôsobí na Katedre filmových štúdií FTF VŠMU, ma nesmierne teší, koľko príspevkov do *Film.sk* napísali práve ľudia od nás, a to, že mnohokrát dostávajú príležitosť už študenti. Za tým istým menom autora sa potom v priebehu rokov postupne objavuje: poslucháč katedry – absolvent katedry – kritik/teoretik/historik. Je to super.

Bodovanie

V roku 2009 *Film.sk* po prvý raz hodnotil tvorbu predchádzajúceho obdobia spolu s renomovanými filmovými vedcami, kritikmi, historikmi a publicistami a odvtedy to robí pravidelne. Popri recenziách a iných žurnalistických útvaroch sa tak udomácnilo aj známkovanie titulov pomocou bodov. Boduje sa v rozpätí od pol bodu po 5.

V prvom inovovanom, teda januárovom čísle roku 2018 hodnotili filmoví odborníci Martin Ciel, Jana Dudková, Eva Filová, Katarína Mišíková, Jelena Paštéková, Daniel Bernát, Jaroslav Hochel a Martin Kaňuch celovečerné filmy premiérované v druhom polroku 2017⁸ a v letnom dvojčíse zas snímky prvého polroka 2018.⁹ Aspoň od jedného z nich získali päť bodov filmy *Nina*, *Out*, *Okupácia 1968* a *Tlmočník*. V januárovom čísle 2019 ocenili vedci a kritici piatimi bodmi dokument *Posledný autoportrét*.¹⁰ V letnom bodovaní¹¹ nedostal najvyšší počet bodov nikto, 4,5 bodu si vyslúžila od Jeleny Paštékovej snímka *Punk je hned!* V prvom čísle roka 2020 nahradil v hodnotiacej skupinke Daniela Bernáta Matúš Kvasnička, päť bodov dostal film *Hluché dni* a o pol bodu menej snímky *Cesta do nemožna* a *Nech je svetlo*.¹² V hodnotení odborníkov získali aspoň od

⁸ Hodnotia sa dlhometrážne majoritne slovenské filmy, ktoré spĺňajú finančné kritériá určovania krajín pôvodu podľa Európskeho dohovoru o koprodukciiach: v tomto prípade išlo o hrané filmy *Čiara*, *DOGG*, *Nina*, *Out*, *Spievankovo a kráľovná Harmónia* a dokumentárne filmy *Mečiar*, *Ťažká duša* a *Vábenie výšok*.

⁹ Išlo o filmy *Backstage*, *Dubček*, *Okupácia 1968*, *Parralel*, *Tlmočník* a *Válek*.

¹⁰ Hodnotili sa filmy *Dežo Ursiny 70*, *Dôverný nepriateľ*, *Inde*, *Kapela*, *Niečo navyiac*, *Pivnica*, *Posledný autoportrét*, *Prípad Kalmus*, *Smutné jazyky*, *Tieň jaguára* a *Vycestovacia doložka pre Dubčeka*.

¹¹ Hodnotili sa filmy *Dobrá smrť*, *Mohyla*, *Ostrým nožom*, *Punk je hned!* a *Trhlina*.

¹² Hodnotili sa filmy *Afrika na Pionieri*, *Amnestie*, *Casino.Sk*, *Cesta do nemožna*, *Hluché dni*, *Kto je ďalší?*, *Lolli paradicka*, *Malá ríša*, *Nech je svetlo*, *Nero a Seneca*, *Osamelí bežci: Ideme ďalej!*, *Skutok sa stal*, *Stratený domov*, *Svetozár Stračina*, *Šťastný nový rok*, *Ukradnutý štát* a *Volanie*.

jedného z posudzovateľov päť bodov aj filmy *Králi videa*, *Služobníci*, *Raj na zemi* (2021),¹³ *Komúna*, *Biela na bielej*, *Cenzorka*, *Čiary* (2022),¹⁴ *Tvojazem*, *Obeť*, *Websterovci vo filme*, *±90* (2023),¹⁵ štyri a pol bodu zas snímky *Muž so zajačimi ušami*, *Neviditeľná*, *Láska pod kapotou*, *Správa* (2022), *Čierne na bielom koni* a *Odpočítanie – posledný film Ivana Palúcha* (2023).

Celkom subjektívne mám toto bodovanie rada, dá sa z neho čo-to dozvedieť o vkusových preferenciách kolegov, porovnať si vlastný názor s ich názorom, byť v rozpore alebo súznieť. Mrzuté mi však pripadá, že pričasto názor filmových odborníkov nepodporia čísla z tabuliek návštevnosti hodnotených titulov. To by bolo, keby medzi týmito dvoma brehmi panoval súlad! Čím, samozrejme, ani náhodou nenaznačujem, že by sa experti mali prispôsobovať vox populi.

Pars pro toto

Teraz by som na vybranom titule rada ukázala, ako príkladne sa vie mesačník *Film.sk* v jednom roku „postarať“ o možno najvýnimočnejší slovenský film posledného obdobia. Mám na mysli snímku Petra Kerekesa *Cenzorka* (2021).

V júnovom čísle 2021 avizuje Matúš Kvasnička v úvodníku rozhovor s Petrom Kerekesom, kde režisér „sumarizuje, ako sa do jeho tvorby premietlo tvorivé partnerstvo s Ivanom Ostrochovským, s ktorým dokončuje snímku *Cenzorka*. Tém je v nej viacero. Kerekesa pri nakrúcaní vo väzení zaujímali napríklad hranice lásky a príbehy žien, ktoré milovali až tak, že svojho muža radšej zabili, než by o jeho lásku prišli.“ V rozhovore (s. 26 – 31) *Hľadáme zázračné momenty* Peter Kerekes, s ktorým sa rozprávala Mária Ferenčuhová, okrem mnohého iného hovorí: „Nakrúcať sme začali v mužskej väznici. Mali sme nakrútených dvadsaťdva filmovacích dní s mužmi, to znamená prakticky celý film. A bolo to dosť nezaujímavé. Vznikol z toho vynikajúci teaser, ale nedalo by sa na to pozeráť hodinu a pol, lebo tí muži boli pozéri – a to je dobré do teaseru, ktorý spestrili vtipnými hláškami, no hlbšie som sa k nim nedostal. Nie je to ich chyba, vnímam to skôr ako svoj problém. Keď som si pozrel rešeršné rozhovory urobené v mužskej base, do filmu sa z nich nedalo použiť takmer nič. Zo ženskej basy by sme vedeli urobiť zaujímavý film už len z rešeršných rozhovorov.“

¹³ Hodnotili sa filmy *Hokejový sen*, *Králi videa*, *Letní rebeli*, *Mecky*, *Milan Sládek*, *Raj na zemi*, *Služobníci*, *Sviňa*, *Tempo* a *Zlatá zem*.

¹⁴ Hodnotili sa filmy *Everest – najťažšia cesta*, *Komúna*, *Muž so zajačimi ušami*, *Na značky!*, *Neviditeľná*, *The*, *Biela na bielej*, *To ta monarchia*, *Známi neznámi*, *Láska pod kapotou*, *Správa*, *Architekt drsnej poetiky*, *Cenzorka*, *Ako som sa stala partizánkou*, *Čiary* a *Očista*.

¹⁵ Hodnotili sa filmy *V lete ti poviem, ako sa mám*, *Šťastný nový rok 2: Dobro došli*, *Peter Dvorský*, *Kryštof*, *Láska hory prenáša*, *Tvojazem*, *Zakliata jaskyňa*, *Stand up*, *Dežo Hoffmann – fotograf Beatles*, *Vitaj doma, brate!*, *Obeť*, *Slobodní*, *Piargy*, *Svetlonoc*, *Drsne a nežne*, *Websterovci vo filme*, *Čierne na bielom koni*, *Katedrála*, *Odchádzania*, *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha*, *± 90*, *Plastic Symphony* a *Superžena*.

Do septembrového *Film.sk* napísala Jaroslava Jelchová príspevok o festivale Cinematik (*Cenzorka príde z Benátok, Cinematik predstaví aj Ildikó Enyedi*, s. 10 – 11), v ktorom oznamuje: „Otváracím filmom bude najnovšia snímka Petra Kerekesa *Cenzorka*. Diváci v Piešťanoch juvidia len pár dní po svetovej premiére na festivale v Benátkach. Celovečerný hraný debut oceňovaného dokumentaristu začal vznikať ako dokument o nevyššej práci a živote väzenských cenzorov. V jednej z ukrajinských väzníc filmári objavili dozorkyňu Irinu – cenzorku, ktorá podľa slov režiséra mala byť len epizódnou postavou, ale jej príbeh ich zaujal natoľko, že sa rozhodli vystavať okolo neho celý film.“ V rubrike Z filmového diania je krátka správa o tom, že sa film chystá do Benátok do súťažnej sekcie a v našich kinách bude mať premiéru na jeseň (s. 11).

Matúš Kvasnička v desiatom čísle roka 2021 v článku *V Benátkach uspela Cenzorka aj ďalšie neľahké osudy matiek* (rubrika Aktuálne, s. 12 – 13) referuje: „Peter Kerekes a Ivan Ostrochovský získali na 78. ročníku filmového festivalu v Benátkach cenu sekcie Horizonty za najlepší scenár. V ponovembrovej histórii slovenskej kinematografie sa tak stali historicky prvými slovenskými filmármi, ktorých festival v Benátkach ocenil.“ Ten istý autor spomína film aj v svojom úvodníku a fotografia z filmu je na titulnej strane časopisu.

V tom istom čísle (rubrika Novinky, s. 18 – 19) v príspevku *Hraný dokument o väzenských matkách* Mária Ferencuhová okrem iného píše: „*Cenzorka* sa spôsobom snímania i filmovým rozprávaním radí k hybridným snímkam, akých vzniklo na Slovensku v poslednom desaťročí viacero (*Až do mesta Aš, Zamatoví teroristi, Zázrak, Koza*) – a všetky tvorivo využívajú potenciál dokumentárno-fikčného rozprávania. V prípade *Cenzorky* práve označenie ‚hraný film‘ umožnilo tvorcom prehýbiť i farbisto spracovať tému...“ Film sa uvádza v zozname premiér i v článku Jaroslavy Jelchovej *Zostalo len more piesku a síz* o snímke *Bolo raz jedno more...*, ktorá sa premietala ako predfilm (s. 25), producent Albert Malinovský v rubrike Čo robia spomenie, že uvádzajú „na svetlo sveta film Petra Kerekesa *Cenzorka*“ (s. 43), v rubrike Kalendárium špeciál v správe *Pocity z oceňovaných filmov* o prešovskom Pocity film festivalu sa oznamuje, že snímku *Cenzorka* prídu uviesť samotní autori (s. 52).¹⁶

V novembrovom (2021) vydaní Matúš Kvasnička v úvodníku pripomína: „Slovenský film na seba upozorní i v zahraničí. *Cenzorka* už zaujala v Benátkach, odkiaľ si priviezla cenu za scenár, na MFF v Chicagu získal Peter Kerekes cenu za najlepšiu réžiu a v októbri

¹⁶ Film *Cenzorka* sa spomína aj v ďalších textoch: *Katarína Tomková je Producer on the Move* (Matúš Kvasnička, 6/2021, s. 6), *Nenápadné zastávky na ceste k úspechu aj divákovi* (Jaroslava Jelchová, rubrika Téma, s. 8, o úspechu filmu na konzultačnom programe First Cut+), o podpore filmu z Eurimages píše Mária Ferencuhová v príspevku *V Eurimages zaváži rokovacia stratégia, kvalitná príprava aj koalície* (s. 5) a Jaroslava Jelchová spomína film v článku *Podpora na svetových fórach aj v lokálnych kinách* (s. 9, obe v 5/2021, rubrika Téma), tá istá autorka spomenie *Cenzorku* v textoch primárne na iné témy – *Dokumentárna road movie o hľadaní Boha* (7–8/2021, rubrika Novinky, s. 23), *Cottbus: zaostrené na Slovensko* (11/2021, rubrika Aktuálne, s. 13, okrem iného správa o účasti filmu v súťažnej sekcii) či *Kandidátom na Oscara je Cenzorka, za Česko beží Zátopek* (11/21, rubrika Z filmového diania, s. 21).

snímku Slovenská filmová a televízna akadémia vyslala ako národného kandidáta do oscarového súboja. “V recenzii *Dozerať a porozumieť* (s. 34 – 35) Katarína Mišíková film chváli, výstižne ho vymedzuje ako interaktívnu fikciu a sumarizuje: „To, že tento neortodoxný postup budovania fikcie ocenili na festivale v Benátkach za scenár a nie trebárs za réžiu, vyvoláva otázky o podobe filmového scenára budovaného na princípe interakcie priom pri nakrúcaní. Forma, v ktorej tvorcovia *Cenzorky* (nielen Kerekes a spoluscenárista Ivan Ostrochovský, ale aj kameraman Martin Kollar a samotné protagonistky) odliali svoje poznanie prostredia, však dramaturgicky aj emocionálne funguje: dvojportrét i vedľajšie príbehy majú paralelné, kontrastné i sukcesívne motívy a vývinové oblúky. Nestavajú len na pozorovaní, ale aj na napätí. To vyplýva z túžby porozumieť postavám prostredníctvom empatie. Optikou tohto empatického prístupu možno čítať aj inak formálne nekonzekventnú záverečnú scénu, parafrázu matky a syna zo slávnej Ejzenštejnej scény na odeských schodoch. Dáva postavám nádej formou hry.“

Záver

Témou letného dvojčísła v roku 2019 bolo dvadsiate výročie vydávania mesačníka *Film.sk*. V článku *Naše roky s Film.sk* (s. 4 – 6) dostali slovo redakční insideri, v príspevku *Anketa* (s. 6 – 7) odpovedalo na otázku „Akú úlohu zohráva v tunajšom prostredí mesačník *Film.sk*, v čom bol/je podnetný a čo by ste prípadne od neho ešte očakávali?“ niekoľko ľudí z filmárskej obce. Z každého názoru citujeme na tomto mieste aspoň jednu vetu:

„Začínali sme skromne, s malým tímom a externistami, a tak to zostalo na dlhé obdobie“ (Simona Nôtová).

„No hoci je časopis viditeľne iný ako kedysi, naďalej je preň určujúce to, čo bolo nastavené skutočne dávno – ambícia reflektovať slovenskú kinematografiu v širokom zábere, prostredníctvom dôveryhodných textov od skúsených publicistov i začínajúcich autorov“ (Daniel Bernát).

„Dvadsať rokov je veľmi vysoké číslo, zvlášť v súvislosti s vydávaním filmového časopisu na Slovensku“ (Peter Dubecký).

„*Film.sk* bol zároveň od svojich začiatkov nenahraditeľnou publikačnou platformou, na ktorej dostali priestor pre svoje textové debuty nové generácie filmových kritikov a publicistov – a to vždy pod kvalitným redakčným vedením, čo vôbec nie je zanedbateľné“ (Katarína Mišíková).

„Zároveň si však uvedomujem, že *Film.sk* potrebuje rásť, posúvať sa a najmä oslovovať nové publikum, že už nemôže byť médiom, ktoré len spája frustrované komunity profesionálov. Verím, že sa mu v tom bude dariť“ (Jana Dudková).

„Škoda len, že nemá distribučný presah aj medzi širšiu verejnosť“ (Jaro Vojtek).

„Ako jediný časopis so špecifickým charakterom mesiac po mesiaci dokumentuje to, čo vzniká, a je akousi pamäťou a stopou nášho filmu“ (Juraj Lehotský).

„*Film.sk* je pre našu filmovú komunitu dôležitým, integrujúcim prvkom“ (Martin Šulík).

„A tých 20 rokov rastu časopisu *Film.sk* je zároveň odrazom toho, že sa nám hádam konečne darí na Slovensku v oblasti kinematografie budovať kontinuitu“ (Maroš Šlapeta).

„Jeho názov dnes odráža realitu, ktorej sme všetci hrdou súčasťou – *Film.sk*“ (Zuzana Mistríková).

Film.sk je v podstate vážny časopis, niekedy aj o veselých tituloch rozpráva vážne – však vieme, robiť humor je ťažká práca. Na stránkach takto informačne a mienkotvorne koncipovaného časopisu, a je to pochopiteľné, veľa miesta na hravosť neostáva. Ale občas sa objaví – napríklad v článku Jaroslavy Jelchovej *Aj rodič môže byť členom filmového štábu* (6/2020, rubrika Aktuálne, s. 19). Ten hovoril o online projekte pre deti v čase pandémie, ktorý im pomáhal „vytvárať si vlastné príbehy a rozprávať ich obrazom“. Súčasťou tejto tematickej dvojstrany bol aj rozhovor s trinásťročným frekventantom workshopu Teom, autorom animovaného filmu *Action*:

Mal si predchádzajúcu skúsenosť s animovanou tvorbou?

Trochu áno, trikrát som bol na animačnom workshope počas festivalu 4 živly.

O čom je tvoj film?

O neurotickom režisérovi, ktorý vrieska na pláči a topí sa vo vlastných slovách.

Akým spôsobom workshop prebiehal a ako dlho trvalo, kým film vznikol?

Päť týždňov – každý týždeň sme sa venovali jednej veci (charakter postavičky, farebnosť a pozadie, vyrábanie postavičky s pohyblivými kĺbmi, scéna, rekvizity a logo a nakoniec animovanie).

V čom spočívala pomoc či asistencia lektorky?

Každý týždeň sme mailom dostali video, čo sa bude robiť, a na konci týždňa sme mali skupinový hovor, kde sme si ukazovali, čo sme spravili, a dostávali sme rady. Nakoniec sme animovali v aplikácii Stop Motion Studio, kde sa dá nahráť aj zvuk a hudba.

Bolo náročné preniesť nápad na film do finálnej podoby?

Nie.

Čo ťa na práci najviac bavilo?

Všetko.

Teova posledná odpoveď na otázku, čo ho na práci najviac bavilo – „Všetko“ –, je aj mojou záverečnou odpoveďou na otázku, čo ma baví na *Film.sk*, mesačníku o filmovom dianí (nielen) na Slovensku.

PROFILY ÚČASTNÍKOV PANELOVÝCH DISKUSÍ

Moderátorka:

Jelena Paštéková

Filmová a literárna vedkyňa, v rokoch 1974 – 2020 pôsobila v Ústave slovenskej literatúry SAV, od roku 1991 prednáša na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Venuje sa teórii filmu a literatúry, komparatistike, dejinám slovenskej kinematografie a literatúry 20. storočia. Je vedeckou redaktorkou a autorkou projektu *Súčasná filmová teória 1 a 2* (2019, 2021), spoluautorkou *Dejín slovenskej kinematografie* (1997) a *Dejín slovenskej kinematografie 1896 – 1969* (2017), ďalej autorkou kolektívneho interdisciplinárneho projektu *Poetika a politika* (2004), odbornou garantkou projektu SFÚ *Abecedár slovenského filmu 1921 – 2021*, ako aj autorkou mnohých ďalších monografií a štúdií. Od roku 2015 pripravuje koncepciu panelových diskusií o slovenskej audiovizuálnej tvorbe predchádzajúceho roka v rámci *Týždňa slovenského filmu* a modereje ich. Je členkou rady Audiovizuálneho fondu.

PANELOVÁ DISKUSIA O SLOVENSKOM HRANOM FILME 2022

Michaela Malíčková

Vyštudovala estetiku a filozofiu, v súčasnosti pôsobí v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie pri Katedre etiky a estetiky Filozofickej fakulty UKF v Nitre, kde v rámci študijných programov estetika a estetická výchova vyučuje intertextualitu, dejiny estetického myslenia a estetiku životného štýlu. Je autorkou troch samostatných monografií – *Hra(nie) len ako estetický fenomén: hra, filmová fikcia a problém estetickej dištancie* (2008), *Upír ako maska inakosti: od netvora k civilizovaným ochrancom ľudskosti* (2013) a *Intertextualita ako metóda porozumenia popkultúrnemu textu* (2021), v ktorých rieši filozofické témy či špecifiká popkultúrnej metaforiky prostredníctvom lektúry filmového a televízneho materiálu.

Katarína Mišíková

Prednáša dejiny filmu, kognitívnu a naratívnu teóriu a analýzu filmu na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Je autorkou monografie *Mysl a príbeh ve filmové fikci* (2009), desiatok článkov a štúdií v domácich i zahraničných časopisoch a zborníkoch. Je spoluautorkou elektronických skrípt *Kapitoly z dejín svetového filmu* (2015) a spoluautorkou a spolueditorkou kolektívnych monografií *Metamorfózy študentskej tvorby* (2011), *Nový slovenský film* (2015), *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media* (2016) a spolueditorkou zborníka *Slovenský film v roku 2016* (2017). V súčasnosti sa venuje výskumu rozprávania v slovenskom filme po roku 1989 a príležitostne aj filmovej kritike. Pôsobí v redakčných radách filmologických časopisov *Kino-Ikon* a *Studies in Eastern European Cinema*. Bola členkou odborných komisií Audiovizuálneho fondu pre hraný film, animovaný film a vzdelávacie a edičné aktivity. Je členkou vedeckej a umeleckej rady FTF VŠMU, vedeckej a edičnej rady Slovenského filmového ústavu a edičnej komisie FTF VŠMU. Medzi jej profesionálne aktivity patrí aj popularizácia filmu a myslenia o filme. Je spoluautorkou rozhlasového seriálu *Kino-Ucho* (2012 – 2014) a edukatívnych projektov *Filmový kabinet deťom* (2014), *Filmová výchova pre pedagógov a študentov stredných škôl* (2016) a *Obrazy (proti) extrémizmu* (2018).

PANELOVÁ DISKUSIA O SLOVENSKOM DOKUMENTÁRNOM FILME 2022

Martin Ciel

V roku 1986 ukončil štúdium filmovej a divadelnej vedy na Divadelnej fakulte VŠMU v Bratislave. Po štúdiu pôsobil až do roku 1990 v Kabinete divadla a filmu Umenovedného ústavu SAV v Bratislave. V rokoch 1990 až 1994 pôsobil v Slovenskom filmovom ústave ako vedúci oddelenia výskumu. Od roku 1998 je pedagógom na Katedre filmovej vedy Filmovej a televíznej fakulty VŠMU. Viedol prednáškové cykly na FAMU a na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe, Masarykovej univerzite v Brne, Bieloruskej univerzite v Minsku, v Anthology Film Archives v New Yorku, v Lincoln Center v New Yorku... Prezidentka SR ho v marci 2023 vymenovala za vysokoškolského profesora. Martin Ciel sa zaoberá semiotikou filmu a súčasnými filmovými teóriami aplikovateľnými na analýzu filmového diela. Teoretické štúdie publikoval v odborných časopisoch a v domácich i zahraničných zborníkoch. Hlavné knižné práce: *Film. Ilúzia a akcia* (1992), *Odborná reflexia filmu na Slovensku* (1997), *Pohyblivé obrázky* (2007), *Metódy a možnosti analýzy filmového obrazu* (2011), *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939 – 1989* (2017). Je spoluautorom publikácií *Archetyp – mýtus – utópia* (1998), *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka* (2000), *Poetika a politika* (2004), *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia* (2011), *Film a dejiny 3* (2012), *Film a dejiny 4* (2014), *Súčasná filmová teória 1* (2019), *Súčasná filmová teória 2* (2021). Je spolupracovníkom niekoľkých medzinárodných festivalov (MFF Rotterdam, MFF Krakov, MFF Bratislava), v súčasnosti programový poradca MFF Art Film Fest Košice.

Adam Straka

V roku 2019 absolvoval magisterské štúdium na Katedre filmových štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, kde v roku 2022 nastúpil na doktorandské štúdium. Už počas vysokoškolského štúdia publikoval v časopisoch *Film.sk*, *Kino-Ikon* a *Kapitál*. V rokoch 2016 – 2019 bol členom redakcie online časopisu *Kinečko*. Zároveň pôsobil ako premietач v kine Film Europe v Bratislave, ktoré následne v rokoch 2019 – 2020 viedol. V roku 2018 bol spoluzakladateľom distribučnej spoločnosti Film Expanded, kde doteraz pôsobí ako strategický riaditeľ.

PANELOVÁ DISKUSIA O SLOVENSKOM ANIMOVANOM FILME 2022

Žofia Bosáková

Absolvovala audiovizuálne štúdiá na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave, ktoré ukončila v roku 2015 obhájením dizertačnej práce. V rokoch 2015 – 2018 bola výkonnou riaditeľkou Medzinárodného festivalu animácie Fest Anča. Animovanému filmu sa venuje publicisticky a ako členka odborných komisií Audiovizuálneho fondu (od roku 2014) a expertka v českom Štátnom fonde kinematografie (od roku 2017).

Halka Marčeková

V roku 1986 ukončila štúdium filmovej a televíznej scenáristiky a dramaturgie na Divadelnej fakulte VŠMU v Bratislave. Pracuje v RTVS ako dramaturgička detských televíznych a filmových programov, špecializuje sa predovšetkým na animovanú tvorbu. Viaceré projekty z jej dramaturgie získali významné ocenenia doma i v zahraničí. V poslednom období dramaturgicky pracovala na animovaných projektoch *Mimi & Líza*, *Drobci*, *Tresky plesky*, *Websterovci*, *Jakub a Flip* a ďalších. Bola členkou medzinárodných porôt na festivaloch Prix Europe, Prix Italia, CEE Animation Forum, Bienále animácie Bratislava. Venuje sa aj písaniu kníh pre deti.

Martin Palúch

V roku 2001 ukončil štúdium filmovej vedy na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. V súčasnosti pôsobí ako samostatný vedecký pracovník v Ústave divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i., v Bratislave. Zároveň prednáša na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici a vedie seminár dejín a teórie dokumentárneho filmu na FTF VŠMU v Bratislave. Je autorom mnohých článkov a odborných štúdií z oblasti teórie a dejín filmu, knižnej publikácie *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* (2010) a spoluautorom monografie *Herec Ivan Palúch* (2008). V roku 2015 mu vyšla obsiahla publikácia *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* a v roku 2017 monografia *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*. V roku 2022 režíroval dokument *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha*. V roku 2023 sa stal umeleckým riaditeľom MFF Art Film Fest Košice.

Zuzana Mojžišová

Vyštudovala filmovú scenáristiku a dramaturgiu na VŠMU v Bratislave. Od roku 2000 tam pôsobí na katedre filmových (audiovizuálnych) štúdií. Venuje sa recenzovaniu, píše o filmovom zobrazovaní minorít, zúčastnila sa na niekoľkých etnomuzikologických výskumoch, zaujíma sa o slovenskú kinematografiu a jej dejiny. Bola hlavnou riešiteľkou či spoluriešiteľkou viacerých vedeckých aj umeleckých grantov. Odborné publikácie: *Premýšľanie o filmových Rómoch* (2014), *O Del dživel/Boh žije* (2014), *O ľudoch a snoch* (2016), *Za rómskym ľudom* (2017), *Filmová pamäť* (2018), *KASsolvent – Audiovizuálna prax a perspektívy uplatnenia* (2019; posledné dve ako spoluautorka s Evou Filovou), desiatky recenzií a štúdií v domácich i zahraničných časopisoch a zborníkoch. Poviedky, novely, romány: *Afrodithé* (1997), *Bon voyage* (2010), *Rozprávky na sedem dní* (2012), *Genius loci* (2013), *Modus vivendi* (2019).

FILMOGRAFIA

Slovenské dlhometrážne hrané filmy, ktoré mali distribučnú premiéru v roku 2022 (bez minoritných koprodukcii)

Čierne na bielom koni (Slovensko, 2022, r. Rastislav Boroš)
Indián (Slovensko/Česko, 2022, r. Tomáš Svoboda)
Kryštof (Slovensko/Česko, 2021, r. Zdeněk Jiráský)
Láska hory prenáša (Slovensko/Česko, 2022, r. Jakub Machala)
Obeť (Obeť, 2022, Slovensko/Česko/Nemecko, r. Michal Blaško)
OUCA – (NE)SKUTOČNÍ PRÍBECH (Slovensko, 2022, r. Peter Pavlík)*
Piargy (Slovensko/Česko/Severné Macedónsko, 2022, r. Ivo Trajkov)
Plastic Symphony (Slovensko/Poľsko/Česko, 2022, r. Juraj Lehotský)
Stand up (Slovensko, 2022, r. Juraj Bohuš)
Superžena (Slovensko, 2022, r. Karol Vosátka)
Svetlonoc (Slovensko/Česko, 2022, r. Tereza Nvotová)
Šťastný nový rok 2: Dobro došli (Slovensko, 2021, r. Jakub Kroner)
V lete ti poviem, ako sa mám (Slovensko, 2022, r. Marta Ferencová)
Vítej doma, brate! (Slovensko/Česko/Srbsko, 2022, r. Peter Serge Butko)
Zakliata jaskyňa (Slovensko/Česko, 2022, r. Mariana Čengel Solčanská)

Slovenské dlhometrážne dokumentárne filmy, ktoré mali distribučnú premiéru v roku 2022 (bez minoritných koprodukcii)

± 90 (Slovensko, 2022, r. Marek Kuboš)
Dežo Hoffmann – fotograf Beatles (Slovensko/Česko, 2022, r. Patrik Lančarič)
Drsné a nežné (Slovensko/Česko, 2022, r. Ľubomír Štecko)
Katedrála (Slovensko, 2022, r. Denis Dobrovoda)
Odchádzania (Slovensko/Spojené kráľovstvo/Česko, 2022, r. Mira Erdevicki)
Odpočítavanie – Posledný film Ivana Palúcha (Slovensko, 2022, r. Martin Palúch)
OUCA – (NE)SKUTOČNÍ PRÍBECH (Slovensko, 2022, r. Peter Pavlík)*
Peter Dvorský (Slovensko, 2022, r. Iveta Malachovská)
Slobodní (Slovensko, 2022, r. Slavomír Zrebný)
Zavýjať po svojom (Slovensko/Maďarsko, 2022, r. Asia Dér)

Slovenské animované filmy, ktoré mali distribučnú premiéru v roku 2022

Dlhometrážne:

Myši patria do neba (Myši patrí do nebe, Česko/Francúzsko/Belgicko/Slovensko, 2021, r. Jan Bubeníček, Denisa Grimmová)
Tvojazem (Slovensko/Belgicko/Česko, 2022, r. Peter Budinský)
Websterovci vo filme (Slovensko/Česko, 2022, r. Katarína Kerekesová)

Krátkometrážne:

Aj kameň tečie (Slovensko, 2022, r. Ové Pictures (Veronika Obertová, Michaela Čopíková))
Milost' (Slovensko, 2022, r. Ivana Laučíková)
Zuza v záhradách (Zuza v záhradách, Česko/Slovensko, 2022, r. Lucie Sunková)

* – film **OUCA – (NE)SKUTOČNÍ PRÍBECH** je mokument a je spomínaný medzi hranými i dokumentárnymi filmami. Na národnú filmovú cenu Slnko v sieti bol prihlásený ako hraný film.

_SLOVENSKÝ FILM V ROKU 2022

ZBORNÍK HODNOTIACICH PRÍSPEVKOV Z PODUJATIA
TÝŽDEŇ SLOVENSKÉHO FILMU 2023

Jelena Paštéková (ed.)

Vydal Slovenský filmový ústav © 2023

Vydanie publikácie finančne podporili
MINISTERTVO KULTÚRY SR
SLOVENSKÁ ASOCIÁCIA PRODUCENTOV V AUDIOVÍZII

Slovenský filmový ústav
Grösslingová 32, 811 09 Bratislava
Tel.: +421 2 5710 1501; email: sfu@sfu.sk

Zodpovedný vydavateľ: Peter Dubecký – generálny riaditeľ
Zodpovedný redaktor: Maroš Brázda
Filmografia: Miro Ulman
Jazykový redaktor: Jaro Hochel
Grafické spracovanie: Maroš Brázda

Prvé vydanie
99 strán

ISBN 978 – 80 – 69059 – 01 – 06

