

Juraj Malíček

ORCID: 0000-0001-7505-6904

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovensko

Žáner — prekliatie a požehnanie slovenského filmu

Kľúčové slová: žáner, slovenský film, poetika, autor, divák

Słowa kluczowe: gatunek, film słowacki, poetyka, autor, widz

Keywords: genre, Slovak film, poetics, author, spectator

Genre — the Curse and Blessing of Slovak Film

Summary

This study presents key film works of Slovak cinema in the context of its development from the establishment of the independent Slovak Republic to the present day, with an emphasis on the increasingly prevalent inclination of Slovak filmmakers towards so-called genre film. The fact that Slovak cinema seems to have everything — except for an audience — can be considered a long-standing and persistent problem, but it does not explain the entire state of affairs. In fact, among the many films that have been made in Slovakia since 1993 we can also find works that have been extremely successful, at least domestically, and their success was directly caused by the fact they were genre films. At the same time, however, genre is not a guarantee of success, and certainly not of an elevated (not to mention artistic) quality. Therefore, this study will focus primarily on those works that can be considered emblematic to certain genres, but without regard to their success or failure with the audience nor their acceptance by film and art critics.

Uvažovať o žánri a žánrovosti v kontextoch vývoja slovenskej kinematografie znamená chtiac či nechtiac akceptovať schematické a z dnešného uhla pohľadu do veľkej miery prekonané dualistické koncepty, v rámci ktorých sme sa o filme naučili myslieť prostredníctvom zdánlivo opozitných kategórií. Jedny ho vymedzujú smerom do vnútra, k sebe samému a hovoria o tom, čím je film vo vzťahu

ku svojej matérii a druhé ho vymedzujú smerom von, k „mystérii“, k „mimo filmovej“ skutočnosti, k tomu ako pôsobí a ako existuje vo vzťahu k divákovi a svetu. Film samotný potom, vymedzený takýmto dualistickým uvažovaním, je na jednej strane technickým a technologickým vynálezom, na druhej je novým spôsobom imaginácie, je atrakciou a je prostriedkom reflexie sveta, je komoditou a novým autonómnyim znakovým systémom — jazykom — a teda umeleckým druhom. Tento model uvažovania o filme, bez toho, aby sme spochybňovali jeho správnosť či nesprávnosť, je samozrejme možný a relevantný, zároveň ho však považujeme za limitujúci, vzhľadom na to, ako nás zvädza, aby sme podobné polarity a dichotómie hľadali aj v „kvalitatívnom“ bytí filmu, teda tam, kde film existuje, či môže existovať v akomsi inštrumentálnom vzťahu k svojmu divákovi.

Konvencie takéhoto myslenia o filme nás dovádzajú k často irelevantným hodnotiacim postojom. Jedny filmy akoby boli filmami *viac*, v komparácii s inými filmami, ktoré sú filmami *menej* a toto *viac* a *menej* sa nedotýka jazyka filmu, ale vzájomného porovnávania obsahov a foriem, ktoré sú týmto jazykom komunikované. Otvára sa permanentne riešený a zo svojej podstaty neriešiteľný problém umeleckej hodnoty filmu a z neho odvodených taxatívno-normatívnych kritérií, prostredníctvom ktorých filmy môžeme rozdeľovať a rozdeľujeme na filmy komerčné a umelecké, na komodity a diela, na filmy divácke a autorské a tak ďalej, pričom na konci zväčša dochádza aj na priamu hodnotovú diferenciaciu nízke a vysoké, kde nízke je menej a vysoké je prirodzene viac. To samo osebe ešte nemusí predstavovať problém a problémom sa stáva vtedy, keď jedno akoby existovalo na úkor druhého: kvôli komerčným filmom trpia filmy umelecké, na divácke filmy doplácajú filmy autorské a samozrejme, žánrové filmy vytláčajú filmy nežánrové, pričom žáner tu nie je analytickou kategóriou, ale hodnotiacou.

Zároveň platí, že kinematografia prakticky od svojich začiatkov existuje ako priemysel riadiaci sa zákonmi trhu a jeho voľnej ruky, kde film je komodita, ktorá má generovať zisk a veľmi skoro sa stáva umeleckým druhom, ktorý síce tiež môže generovať zisk, avšak nie nevyhnutne musí ísť o zisk bezprostredne kvantifikovateľný vonkajšími ekonomickými ukazovateľmi. Film je jednoducho užitočný aj inak ako tým, že generuje zisky zo vstupného, je užitočný tým, aký vplyv má na svojho recipienta, ako ho vie vychovávať a vzdelávať, ako vie modifikovať jeho správanie, ako ho vie presvedčiť, ako ho dokáže esteticky a umelecky scitlivovať, ale ho aj ideovo a ideologicky manipulovať a navyše, keďže ide o médium, ktorému *prirodzene* rozumieme, vie byť v šírení posolstva či odovzdávaní idey veľmi efektívny. Preto je film veľmi vd'ačným prostriedkom ideologického boja a má svoj nebanálny a nezanedbateľný politický rozmer. Je pragmatický — generuje zisk, a je idealistický, distribuuje ideu. Ponúka svojim divákovi to, čo chce vidieť, a ponúka svojim divákovi to, čo by z nejakého dôvodu mali vidieť.

Žáner a žánrovosť filmu v tomto kontexte predstavujú jeden z ťažiskových motívov toho, ako k filmu pristupuje jeho koncový užívateľ, teda divák, pričom v zásade môže platiť, že žáner je príslub, je to to, čo už vopred vzbudzuje

a potenciálne naplňa akési divácke očakávania, respektíve, ich absenciu. Ako kategória sa žáner dotýka štýlu a témy a artikuluje podobnosti v naratívnych postupoch, v estetickom prístupe, či v emocionálnej rovine. V takomto širokom chápaní však prakticky nemá zmysel o žánroch uvažovať, žánrovými sú totiž všetky filmy, aj tie, ktoré v užšom žánrovom vymedzení považujeme za nežánrové. V dominantnej miere ide o snímky psychologizujúce a zvnútorňujúce vonkajšie dramatické deje, teda snímky, ktoré by sme žánrovo mohli zastrešiť široko významovým slovným spojením, v ktorom pojem dráma bližšie vymedzíme špecifikujúcim adjektívom (psychologická dráma, sociálna dráma, existenciálna dráma). A konvenčné, či konvenčnejšie vymedzované filmové žánre (komédia, romanca, triler, krimi, detektívka, gangsterka, muzikál, sci-fi, fantasy, horor, western, dobrodružný film, životopisný film, historický film) potom stoja proti nej.

Preto sa spoľahlivejším kritériom žánrovosti javia práve potenciálne divácke očakávania, kde veľmi zjednodušene môžeme tvrdiť, že žánrové filmy sú v zásade tie, pri ktorých divák konkrétnejšie vie, čo presne môže očakávať, vo vzťahu k nežánrovým filmom, ktoré majú väčšiu šancu narušiť jeho recepcné schémy, či inak ho prekvapiť. Alebo ešte inak, žánrový film viac akcentuje divákovu voľbu a vkusové a estetické preferencie a tak jeho funkčnosť preveruje priamo divák a nežánrový film viac akcentuje autorskú výpoveď tvorcov, umelcov, režisérov, scenáristov, atď., takže vo výsledku nie je relevantným kvalitatívnym kritériom recipientova skúsenosť s takýmto dielom, ale to, ako dielo zodpovedá predstave tvorcov a naplňa ju. Do tretice a celkom bez pojmovej abstrakcie — žánrový film je taký, ktorý sa snaží prispôbiť film divákovi a jeho očakávaniam, ba čo viac, snaží sa ich predikovať a nežánrový film je taký, ktorého tvorcovia očakávajú, ak vôbec, že divák sa prispôbí filmu.

V priamom usúvzťažnení s vývojom slovenskej kinematografie preto môžeme konštatovať, že kým jej dominoval trhový prístup — počas existencie prvej Československej republiky, ktorá bola štátno-právne koncipovaná na liberálnodemokratických princípoch — žáner mohol byť a bol relevantným kritériom hodnotenia kvality. Zodpovedá tomu nielen charakter vtedajšej československej, fakticky českej kinematografie, ktorá zaznamenala prudký rozmach a aj z komerčného hľadiska sa stala jednou z dôležitých dobových európskych kinematografií, ale aj to, akou jej (bez)významnou časťou bola kinematografia slovenská, ktorá prakticky neexistovala. Historickým faktom síce zostáva, že práve v tomto období vznikol prvý hraný slovenský film — *Jánošík* bratov Siakel'ovcov (1921), avšak išlo o prísne komerčný podnik, respektíve, *Jánošík* bol dobovým pokusom o historický kostýmový veľkofilm, išlo teda o žánrovú snímku, ktorá programovo mala byť a bola atrakciou a vedome pracovala s diváckym záujmom a jej komerčný úspech, respektíve neúspech sa priamo podpísal na skutočnosti, že bratia Siakel'ovci už ďalší film nenakrútili. Podobne žánrovo vyhranený je aj ďalší československý *Jánošík* nakrútený režisérom Martinom Fričom v roku 1935, ktorý je tiež historicko-dobrodružným kostýmovým veľkofilmom.

Obe snímky síce majú okrem komerčných aj ďalšie ambície a presah — sprostredkovávajú, či posilňujú nejakú ideu, v ich prípade ideu národného uvedomenia slovenskej vetvy československého národa, avšak oba vznikli v prostredí relatívne slobodného filmového trhu. Ten však v slovenských kontextoch končí v roku 1939, keď sa po rozpade Československa stáva Slovensko na relatívne krátku dobu totalitným samostatným štátom, satelitom nacistického Nemecka, avšak v tomto období nevzniká žiadny celovečerný hraný film. A prísne formálne vzaté, nedeje sa tak až do roku 1993, keď vzniká aktuálne jestvujúca Slovenská republika ako jeden z nástupníckych štátov Československa, respektíve, Českej a Slovenskej federatívnej republiky. Neznamená to samozrejme, že by slovenská kinematografia v období medzi rokmi 1945 až 1993 neexistovala, samozrejme existuje a existuje aj relatívne autonómne, a permanentne sa vyvíja a stáva sa aj dôležitou, aj zaujímavou, aj divácky inšpiratívnou a atraktívnou a vôbec presne takou, ako sa na národnú kinematografiu patrí, avšak dramaticky prevažnú časť tohto obdobia jestvuje ako kinematografia totalitného štátu. Tá nie je riadená slobodným a voľným trhom, ale je plne v područí štátu. Štát ju vlastní, v jeho rámci existuje ako súčasť štátom riadenej plánovanej ekonomiky a z hľadiska účelu, účelovosti, či pokojne, ak chceme, z hľadiska zmyslu a významu, je plne podriadená kultúrnej politike štátu a riadi sa jeho estetickou a politickou doktrínou.

Tou je tzv. socialistický realizmus, estetický derivát principiálne totalitnej filozofie konečného úplného zavŕšeného poznania — a teda marxizmu leninizmu — v rámci ktorého sú kultúra a umenie jednak nástrojmi triedneho boja, a jednak sú súčasťou širšieho civilizačného projektu realizovaného pomocou totalitných metód sociálneho inžinierstva, na konci ktorého je nový, lepší, najprv socialistický a potom komunistický človek. A nech je tento človek akýkoľvek, nie je to niekto, kto by len tak (slobodne a podľa vlastného výberu) chodil do kina na zábavné, žánrové filmy. Alebo chodil, ono je to viac menej jedno, dôležité je, že tento totalitný prístup deformoval slobodný prístup k tvorbe i k recepcii, a obe zviazal kontrolou a cenzúrou v tom zmysle, že prakticky diktoval, aké filmy, s akým obsahom a akým posolstvom môžu vznikáť, a prostredníctvom štátneho monopolu na distribuovanie filmov rozhodoval aj o tom, na aké filmy sa môžu diváci dívať. Potenciálni tvorcovia tak nemali možnosť tvoriť bez zásahu štátnej moci a diváci si mohli vybrať len z veľmi obmedzenej filmovej ponuky, čím došlo k deformácii pomerov minimálne v tom zmysle, že navonok jednoducho nebolo zásadne dôležité, či je potenciálna snímka komerčne úspešná, alebo nie aspoň z hľadiska návratu nákladov. Neznamená to samozrejme, že by v takto totalitne vymedzenej kinematografii nevznikali žánrové snímky, široko obľúbené a hojne navštevované, len ich bolo podstatne menej a domáci žánrový film sa aj vďaka takémuto prístupu stal do veľkej miery exotickým. Tento prístup deformoval nielen tvorivé prostredie a trh, ale je spoluzodpovedný aj za deformovanie posudzovania kvality a hodnoty žánrového filmového diela a následky týchto deformácií pociťuje slovenská kinematografia dodnes. Jednak sa jej totiž dosiaľ nepodarilo odpútať sa

od štátnej podpory, hoci už nemožno hovoriť ani o cenzúre, ani o kontrole a jednak sa slovenská kinematografia a myslenie o nej nedokázala celkom vymaniť zo stereotypov, v rámci ktorých sa k žánrovému filmu pristupuje ako k tomu a priori menej hodnotnému, menej umelecky zaujímavému či závažnému, či rovno ako k tomu nízkemu.

Vývoj slovenskej kinematografie po vzniku samostatnej Slovenskej republiky v roku 1993 aj preto môžeme okrem iného charakterizovať ako zápas o rehabilitáciu žánrového filmu, ktorý nemá iné ako komerčné a rekreačné ambície. Výrazná časť tvorcov aj po roku 1993 žánrový film naďalej viac menej ignoruje. Film pre nich zostáva priestorom pre vlastnú umeleckú realizáciu a umeleckú výpoveď v súlade s historicky dominantným prístupom, ktorý aj v rámci totalitného socialistického realizmu akcentuje ideu autorstva a hnutie „nových vln“, teda dvoch výrazných prúdov aj v rámci širších svetových dejín kinematografie a umeleckou metou tvorby týchto autorov zostáva film ako umelecké dielo, ktoré môže, avšak nemusí mať divákov. Žáner, či aspoň príklon k nemu, však týmto autorom môže slúžiť ako prvok ozvlášťujúci primárne umeleckú výpoveď.

Modelovým príkladom tohto prístupu je snímka *Na krásnom modrom Dunaji* (1994) režiséra Štefana Semjana, ktorej scenár Semjan napísal v spoluautorstve s Marošom Hečkom, a ktorá o sebe deklaruje, že je crazy komédiou. A je, respektíve, chcela by byť, vzhľadom na zápletku, v ktorej centre je krádež obrazu Andyho Warhola. Pôdorys kriminálnej crazy komédie však autorom slúži iba ako priestor na vytvorenie generačného portrétu reflektujúceho dobový životný štýl a transformačné spoločenské zmeny v krajine, ktorá znova objavuje svoju slobodu. Žánrové vymedzenie tak tvorcom slúžilo ako atraktívny prvok, komédia nie je cieľom, ale prostriedkom, čím tvorcovia vedome, či nevedome nadväzujú na dlhú tradíciu slovenskej filmovej komédie, ktorá prakticky od päťdesiatych rokov 20. storočia svojich divákov viac poučovala a vychovávala než rozosmievala. Napriek pokusom nakrútiť čistú komédiu celkom bez presahu (*Mŕtvola musí zomrieť*, 2010, r. Jozef Paštéka; *Tigre v meste*, 2012, r. Juraj Krasnohorský) dochádza k výraznejšej zmene až v roku 2015, kedy v česko-slovenskej koprodukcii vzniká výpravná retro-historická krimi komédia *Wilsonov* (r. Tomáš Mašín) komediálne rozvíjajúca kratučkú čiastočne mystifikačnú dejinnú epizódu z roku 1918, kedy sa hlavné mesto Slovenska Bratislava malo stať súčasťou USA. Ambíciou komédie bolo nadviazať na tradíciu klasických československých (českých) komédií z obdobia normalizácie a tesne pred ním, ktoré výrazne pracovali s viac či menej fantazijným ozvláštnením a dodnes sú v Česku a na Slovensku považované za „klasiku“ (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*, 1964; „*Pane, vy jste vdova!*“, 1970; *Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*, 1974; *Adéla ještě nevečeřela*, 1978; *Tajemství hrady v Karpatech*, 1981 atď.). Limitujúcim prvkom *Wilsonova* v rámci komediálneho žánru zostáva príliš vymedzujúci lokálny kontext, *Wilsonovo* jednoducho nemusí byť vtipné, ak potenciálnemu divákovi tento kontext chýba. Čosi podobné platí aj o inak žánrovo veľmi funkčnej a svojím spôsobom čistej komédii *Cuky*

Luky Film z roku 2017, ktorá je filmovým rozšírením fragmentu lokálne veľmi populárnej televíznej sketch show. Jej ústrednými hrdinkami sú personifikované rodové stereotypy — nie najbystrejšie a programovo povrchne dekoratívne okázalé blondíny, ktoré však lokálny rámec presahujú, keďže tento rodovo nekorektný stereotyp rozhodne nie je lokálny. A predovšetkým, tvorcovia v narácii využívajú aj všeobecne rozšírené postupy paródie, v rámci ktorých svoj film prostredníctvom citácií a parafráz intertextuálne spájajú s inými, všeobecne známymi a populárnymi filmami aj v globálnom kontexte. V snímke *Cuky Luky Film* sa tak spája lokálne a globálne do komediálne funkčného tvaru schopného rozosmiať divákov prakticky kdekoľvek.

Divácky ešte univerzálnejšie, vzhľadom na žáner romantickej lifestyleovej komédie, sú snímky *Všetko alebo nič* (2017), *Príliš osobná známosť* (2020) a *V lete ti poviem, ako sa mám* (2022) režisérky Marty Ferencovej a *Šťastný nový rok* (2019) a *Šťastný nový rok 2: Dobro došli* (2021) režiséra Jakuba Kronera, vospolok nakrútené v česko-slovenskej koprodukcii (s výnimkou filmu *Všetko alebo nič*, ktorý vznikol aj v koprodukcii s Poľskom), ktoré predovšetkým ilustrujú, že slovenskí tvorcovia sú schopní a ochotní nakrúcať remeselne bezchybne zvládnuté filmy bez akýchkoľvek umeleckých ambícií, ktoré nechcú nič iné, iba diváka zabaviť a mohli by prakticky vzniknúť kdekoľvek. Ich potenciálne internacionálne distribučné ambície ilustruje aj skutočnosť, že využívajú lokálne populárne herecké hviezdy — modelovou je tu práve snímka *Všetko, alebo nič*, o ktorej jasnej ambícii presadiť sa aj na podstatne väčšom poľskom filmovom trhu, než je trh slovenský a český, je obsadenie na Slovensku prakticky neznámych, avšak v Poľsku hviezdnych hercov Michała Żebrowského, Paweła Deląga. Osobitným príkladom národne, respektíve, folklórne bezpríznačkovej romantickej komédie s posunom k dramédii je snímka *Známi neznámi* (2021, r. Zuzana Marianková), ktorá je lokálnou, česko-slovenskou verziou globálnej filmovej francízy *Perfetti sconosciuti / Perfect Strangers* režiséra a scenáristu Paola Genovesa.

Žánrovým vrcholom na pôde komédie v slovenskej kinematografii po roku 1993 je snímka *Invalid* z roku 2023, modelovo ilustrujúca, že divácky mimoriadne úspešný žánrový film, v tomto prípade čierna až morbidna retro komédia s prvkami akčného filmu, môže naplňať tie najvyššie autorské a umelecké ambície. Film nakrútil režisér Jonáš Karásek, programovo hlásiaci sa k žánrovej kinematografii aj svojimi predchádzajúcimi snímkami *Kandidát* (2013, komédia, politický triler) a *Amnestie* (2019, triler), podľa scenára Tomáša Dušičku a rozpráva v ňom mnoho vrstevnatý príbeh o priateľstve a zmierení. Film sa odohráva v deväťdesiatych rokoch minulého storočia a dvojica hlavných hrdinov — neurotický príslušník bielej majority a Róm — sa v ňom na ceste za pomstou nebanálnym spôsobom vyrovnáva hneď s niekoľkými stereotypmi, rasizmom počnúc a ostrakizovaním telesne postihnutých končiac. Film sa dá zároveň čítať ako lokálna parafráza globálne populárnych filmov o superhrdinoch, ústredným pomstiteľom je totiž (super) hrdina, ktorý svoj telesný hendikep svojou technickou zručnosťou premieňa

na superschopnosť. *Invalidovu* výnimočnosť potvrdzuje skutočnosť, že film sa udržal v kinách takmer pol roka a s nadšením ho prijali nielen diváci, ale i odborná kritika, čo je v slovenskom prostredí veľmi zriedkavý jav.

Nielen komédiou je však samozrejme slovenský žánrový film po roku 1993 živý, udalosťami príslušných sezón sa stali aj výpravné kostýmové historické veľkofilmy, tiež symbolicky, alebo celkom konkrétne nadväzujúce na popularitu tohto žánru v historickom kontexte vývoja slovenskej kinematografie. Prvý z nich, *Bathory*, mal premiéru v roku 2008 a režíroval ho podľa svojho vlastného scenára veľkán slovenskej kinematografie aj v medzinárodnom kontexte Juraj Jakubisko, druhý, *Jánošík — Pravdivá história*, režírovaný Kasiou Adamik a Agnieszkou Holland, prišiel do kín v roku 2009 a tretí, debut aktuálne jednej z najvýraznejších slovenských režisérok a scenáristiek Mariany Čengel Solčanskej, *Legenda o lietajúcom Cypriánovi*, bol do kín uvedený v roku 2010. Všetky tri pritom vznikli v rozsiahlejších medzinárodných koprodukciami (*Jánošík — Pravdivá história* a *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* aj v koprodukcii s Poľskom), všetky sa vracajú k lokálnym historickým témam a všetky sa ich snažia akosi reinterpretovať, respektíve, spracovať ich novou, nie konvenčnou optikou, ktorá nie je nevyhnutne spojená s lokálnym kontextom. Vznikli tak žánrovo funkčné diela, ktorým síce nechýba autorský myšlienkový či ideový presah, ale sú spoľahlivo čitateľné aj bez neho ako historické dobrodružné filmy.

Pointou, vzhľadom na žánrovosť a žáner v slovenskej kinematografii zostáva ukotvenosť snímok v široko prístupnom mainstreame s minimálnym presahom k žánrovo vyhranenejším formám, akými sú horor, či sci-fi. Vznikli síce aj takéto filmy — *Nič nekrváca večne*, 2003, r. Matej Hradský; *Immortalitas*, 2012, r. Erik Bošnják; *Socialistický Zombie Mord*, 2014, r. Rastislav Blažek, Peter Čermák, Zuzana Paulini, Igor Kovács — ale vo všetkých troch prípadoch ide o viac menej fanúšikovské, nadšenecké a čiastočne amatérske filmy, ktorých žánrová funkčnosť je podmienená tým, ako akej miery samé seba berú, či neberú vážne a do akej miery pracujú s priznanou (samo)účelovou žánrovosťou, ktorá je mierou ich kvality. Inak sformulované *Nič nekrváca večne* a *Socialistický Zombie Mord* sú priznané komediálne žánrové pastiše hororu, a preto sú funkčné, *Immortalitas* je pokusom o výpravnú existenciálnu sci-fi drámu, berie sa úplne vážne a preto zlyháva. Problémom tu totiž nie je iba snaha o akúsi (filozofickú) výpoveď, ale aj jej (ne)korešpondovanie s konkrétnym technickým, remeselným riešením — teda s žánrovo príznakovým fantastickým ozvláštnením, ktoré nesmie presahovať mainstreamovo prijateľnú mieru realizmu. Modelovým príkladom takéhoto zvládnutia hororu je snímka *Trhlina* (2019), rešpektovaného a renomovaného režiséra Petra Bebjaka, ktorá je filmovou adaptáciou rovnomenného literárneho bestselleru, románu Jozefa Kariku. *Trhlina* sama osebe deklaruje, že je hororom, respektíve, mysterióznym hororom, je však nakrútená natoľko civilne, bez okázalých efektných trikových sekvencií, že ju pokojne môžeme považovať aj za mysteriózny triler. Hororové sekvencie v nej sú viac efektívne ako efektné,

režisér Bebjak zvláda natoľko remeselný žánrový fundament, že si viac menej vystačí iba s konvenčnými filmovými výrazovými prostriedkami trileru aj v prípade, ak nakrúca horor. Dôkazom funkčnosti takéhoto prístupu je aj Bebjakova staršia snímka, divácky veľmi úspešná Čiara (2017), ktorá síce v jadre zostáva drámou, ale ak ju čítame žánrovou optikou, opäť ide o triler, avšak tentokrát kriminálny, čoho indikátorom sú aj v slovenskom prostredí nadštandardne zvládnuté akčné sekvencie súbojov a prestreliek. Opäť sú viac efektívne ako efektné, sú prostriedkom, nie cieľom, Bebjak sa aj v rámci žánrovej hry snaží o presah a dosahuje ho.

Žáner v slovenských kontextoch je totiž skutočne funkčný iba vtedy, ak nie je primárnym cieľom v tom zmysle, že nechce od diváka nič iné, iba aby sa bavil. Všetky úspešné žánrové filmy nakrútené na Slovensku po roku 1993, vrátane tých najexponovanejších, s najväčšou diváckou, ba čo viac, celospoločenskou rezonanciou totiž naďalej spája to, že ambíciou ich tvorcov nie je primárne baviť a iba baviť diváka tým, že mu ponúknu presne to, čo chce — unifikovaný žánrový film, ale ich ambíciou je divákovi čosi odovzdať — posolstvo, myšlienku, ideu, či nejakú inú formu poznania. A žáner je prostriedkom, je médium, je nosičom tohto poznania s tým, že aj keď ono poznanie je možno banálne, žáner ho exotizuje natoľko, že sa banálnym už nejaví. Modelovým príkladom môže byť snímka *Sviňa* (2020), ktorú v režisérsko-scenáristickom tandeme podľa literárnej predlohy renomovaného slovenského publicistu a politického komentátora Arpáda Soltéza nakrútili Mariana Čengel Solčanská a Rudolf Biermann. Ako každý primárne žánrový slovenský film je aj *Sviňa* najprv udalosť, až potom film. Ako udalosť komunikuje odkaz — a v roku svojho uvedenia dokonca pomáha vyhrať voľby, keďže pranie ruje politické pomery na Slovensku a ako žánrový film, konkrétne politický triler baví divákov a to dokonca tak veľmi, že oslobodzuje filmové postavy od svojich reálnych politických predobrazov — takže v konečnom dôsledku prichádza k efektu, v ktorom vlastne divák drží palce zápornej postave. Jej reálny predobraz už nezvolí, lebo posolstvo je funkčné, ale v rámci filmovej fikcie ju vlastne vníma pozitívne — ako dobre, presvedčivo stváraného charizmatického záporného hrdinu.

Slovenská kinematografia po roku 1993 sa kontinuálne vyvíja, rastie, stáva sa zaujímavou a atraktívnou nielen v tej svojej polohe, kde vždy bola a dosiaľ zostáva primárne umením — prejavom filmu ako umeleckého druhu, ale i tam, kde väčšinu času svojho trvania ťahala za kratší koniec povrazu — na úrovni zábavnej, žánrovej, komerčnej tvorby, tam, kde je film viac atrakciou ako umením. Podarilo sa jej to vďaka tomu, že žáner sa nestal jej samozrejmom súčasťou, ale dosiaľ si zachoval svoj exotický a exotizujúci rozmer, ktorý z neho — zo žánru — robí udalosť (kultúrnu, spoločenskú), ktorá ten ktorý film hlásiaci sa k žánru, celkom prirodzene exotizuje a tak sa mu darí oslovovať aj divákov, ktorí nielenže do kina zvyčajne nechodia, ale už vôbec nechodia na tie slovenské filmy, ktoré sa žánrovému ukotveniu programovo vyhýbajú v súlade s navonok deklarovanou autorskou koncepciou filmu ako umeleckého diela a výpovede. Neznamená to

však, že by slovenské žánrové filmy neboli umeleckými dielami a výpoveďami, respektíve, že by sa nedali čítať aj týmto spôsobom, ich autori však žáner prijali ako prostriedok svojho umeleckého vyjadrenia.

Literatúra

- Abecedár slovenského filmu 1921–2021*, ed. M. Kaňuch, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2022.
- Bordwell D., Thompsonová K., *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*, prekl. V. Kofroň, J. Hanzlík, P. Dominková, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2011.
- Dudková J., *Slovenský film v ére transkulturality*, Drewo a srd, Bratislava 2011.
- Filová E., *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2013.
- Foster T.C., *Jak číst film*, Host, Brno 2017.
- Macek V., Paštéková J., *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1969*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2016:
- Malíček J., Bébarová J., Boszorád M., Gyárfáš F., Malíčková M., *Slovenský filmový pop*, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2021.
- Nová filmová historie*, ed. P. Szczepanik, Herrmann & synové, Praha 2004.
- Rodinné filmové stříbro*, ed. M. Kaňuch, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2023.
- Šmatláková R., *Katalóg slovenských celovečerných filmov*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1999.