

Bez dialógu, bez spoluautorstva

Eva Filová – Eva Vženteková, *Slovenský štát vo filme: Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945* (Bratislava: Vlna/Drewo a srd, 2020).

Bolo možné, aby titulom označená téma vyústila v kompaktnú knihu a nie dva radikálne odlišné texty spojené do jedného zväzku? Asi áno, ale pri príprave knihy, aj jej definitívnom vzniku, by musel prebiehať proces, akým prechádzali iné dvoj-autorské knihy. Či už v totálnom tandeme ako pri písaní kníh *Juraj Jakubisko*¹⁾ či *Rozprava o westerne*,²⁾ keď Peter Michalovič a Vlastimil Zuska tvorili text, v ktorom sa nedá odlišiť ani len autorstvo odsekov. Či keď v knihe *Naše filmové storočie*³⁾ dvaja kritici František Gyárfáš a Juraj Malíček píše recenziu na ten istý film (spolu pôvodne 100 titulov, v reedícii z roku 2020 pribudlo ďalších 20 titulov). Alebo keď som sa s Jelenou Paštékovou dohodol na metodológii dejín a napísali sme spoločne *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1969*.⁴⁾ Nič z týchto možností nepredchádzalo vzniku recenzovanej knihy.

Kniha pripomína dialóg hluchého so slepým — niet ho. Ak si prečítate jednu z nich, nepotrebuje čítať druhú. Filová s Vžentekovou spolu nekomunikujú. Eva Filová analyzuje *Tisový stíny* (1998, Dušan Trančík), hoci ho produkovala Česká televízia, Eva Vženteková pritom vynechá *Obchod na korze* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1965) asi s argumentom, že ho produkovalo české filmové štúdio.

Nevedno, kedy sa autorky dohodli a čo ich k tomu viedlo, že dva toky úvah vyústili v jednu knihu. Z hľadiska marketingu to asi vylepšilo postavenie každej časti, ale ostala otvorená otázka, nakoľko je toto spojenie aj vnútorne funkčné. Eva Vženteková v rámci svojich 347 poznámok neodkazuje na text Evy Filovej ani raz a opačne tiež, Eva Filová vo 230 poznámkach uvedie Evu Vžentekovú raz (cituje z jej recenzie dokumentárneho filmu *Povstanie. Slovensko 1939–1945* režiséra Vladimíra Štrica.) Každá z autoriek si žije vo svojom svete, v ktorom druhú nepotrebuje.

Tak ako kniha z koprodukcie Vlna/Drewo a srd ponúka dve knihy v jednej, tak moja recenzia nemá inú možnosť len ponúknuť dve recenzie namiesto jednej.

1) Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Juraj Jakubisko* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005).

2) Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Rozprava o westerne* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014).

3) František Gyárfáš – Juraj Malíček, *Naše filmové storočie* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014).

4) Václav Macek – Jelená Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1979* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016).

Nivelizácia hodnôt

O obraze Slovenskej republiky z rokov 1939–1945 v hranom filme písala Eva Vženteková už v predchádzajúcej knihe *Diptych Štefana Uhra. Organ a Tri dcéry* (2013).⁵⁾ Nový titul *Obraz rokov 1938 až 1945 v hranom filme pre kiná* je teda svojím spôsobom pokračovaním, iba namiesto o jednom filme — *Organe*, ktorý sa odohráva počas II. svetovej vojny, píše o 47 filmoch, ktoré sa nakrútili o dobe totalitného fašistického systému — od *Vlčích dier* (Paľo Bielik, 1948) po *Nedodržaný sľub* (Jiří Chlumský, 2009).

Metóda sa na prvý pohľad zdá byť rovnaká, ale nie je tomu tak. V *Organe* dominuje mikroskopická analýza, ktorá skúma dielo nie scénu po scéne, dokonca ani nie záber po zábere, ale skoro okienko po okienku. Vženteková v tomto rozsiahlom analytickom texte vníma všetky etapy realizácie, od poviedky cez scenár po definitívny filmový tvar, ponúka skutočne nezvyklé a objavné čítanie vrcholného diela našej kinematografie. Nevyhýba sa ani komentovaniu reflexií *Organu* (1964) či *Troch dcér* (1967) inými kritikmi/historikmi. Nová kniha pripomenie predchádzajúcu svojím zanietením pre detail, pre abstrahovanie od historických súvislostí, ale v konečnom dôsledku je dokladom, že to, čo funguje pri analýze výnimočných umeleckých diel, zlyháva u Vžentekovej v širokom panoramatickom zábere jednej tematickej oblasti.

Autorka rozkúskovala tému vojnových filmov 38 rezmí. Napríklad v kapitole „Obraz ženy“ si zvolila tieto zorné uhly — Matka, Žena ako mužov spojenec, Nezávislá žena, Manipulátorka a Žena pohŕdajúca mužom, Žena ako objekt mužskej túžby, Žena anjel, Predajná žena, Milenka okupanta, Bezprizorná, frustrovaná, ohrdnutá žena. Už z tohoto výpočtu je zrejmé, že je jedno, kedy ktorý film vznikol, kto ho nakrútil a na aký titul odkazuje a s ktorým sa sporí — podstatné je, ako sa v ňom stvárni napríklad žena-anjel.

Takýto prístup spopularizovali desiate roky — teda skúmanie diel nie cez osobnosti, žánre, generácie, vlny — ale cez motív/témy. Cyklus *Slovenské kino* (2010–2013) — okrem iného obsahoval diela ako *Do naha* (Diana Fabiánová, 2010), *Jánošík, vykrádaný superhrdina* (Lenka Moravčíková-Chovanec, 2010), *Partizáni slovenského filmu* (Ivan Ostrochovský — Filip Fabián, 2011), *Ženy, od lásky k hnev* (Zuzana Liová, 2013) atď. Alebo kniha *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* Evy Filovej (2013).⁶⁾ A v kine Lumiere v súčasnosti uvádzajú cyklus *Abecedár slovenského filmu* k storočnici od premiéry *Jánošíka* (1921) textami ako Chlieb, Xantipa, Láska, Cena, Absolvent, Viera atď. Určite je to dobré a užitočné. Ale v prípade 300stranovej štúdie je to katastrofa — prečo?

Autorka si určila za cieľ nachádzať vo filmoch „určujúce výpovedné obrazy“ a „hermeneutickým prístupom“ chcela vylúpnuť „sledované filmy z ideologických nánosov a reflexií“ a mienila čitateľovi obnažiť „vnútorné významy a obsahy, doteraz nedostatočne odkryvané a zhodnocované“ (s. 154). Nič z toho sa jej nepodarilo naplniť. Najmä pre metódu, ktorou sa rozhodla dielam porozumieť.

Po takomto úvode by čitateľ očakával, že bude konfrontovaný s radom textov, ktoré „utopili“ filmy v „ideologických nánosoch“ či nedostatočne zhodnotili ich „vnútorné významy a obsahy“. Ale keď autorka ani raz na žiaden neodkazuje, tak sa zdá, že si vytvorila „nepriateľa“, o ktorého existencii nás prípadnými citátmi nemieni nijako presvedčiť.

Pre Vžentekovú „hermeneutika“ znamená, že sa venuje len a len dielam, že nevníma historický, spoločensko-politický, umelecký kontext. Ako by stačilo sa na pol roka zavrieť do premietacej miest-

5) Eva Vženteková, *Diptych Štefana Uhra: Organ a Tri dcéry* (Bratislava: Fotofo, 2013).

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

nosti či sedieť pred obrazovkou televízora/počítača a z tejto klauzúry napísať „hermeneutické“ dielo. V knihe neexistuje ani jeden jediný text o 47 komentovaných filmoch (autorka cituje na jednom mieste *Dejiny slovenskej kinematografie* z roku 1996), neexistujú knihy o dobe, o ktorej sa nakrúcalo (cituje jedného historika), ani o dobe, v ktorej sa nakrúcalo, neexistujú iné filmy (okrem *Rocco a jeho bratia*, čo je jediný odkaz na iný film než zvolených 47 titulov na skoro 300 rukopisných stranách).

Márne by sme v knihe hľadali odkaz na hermeneutickú teóriu, na akéhokoľvek autora, ktorého koncepciu by autorka prijala za svoju. Máme k dispozícii len slovo, ktoré treba vnímať asi v encyklopedickom význame — ako úsilie o pochopenie zmyslu textu (filmu) z neho samotného.

Niet pochyb, že bez značnej miery sebaistoty či možno mesiášstva, ktoré je presvedčené, že text predstavuje zásadný obrat v pohľade na slovenský povstalecký/historický film, by to nebolo možné. Napísať knihu o 300 stranách s odkazmi na dve (!) knihy, pričom o danej téme sú stovky článkov, štúdií, ale aj knihy, ktoré sa venujú autorom povstaleckých/historických filmov ako Paľo Bielik, Martin Hollý, Štefan Uher, Juraj Jakubisko atď., si vyžaduje skutočne obrovské sebavedomie. Ale výsledok tomu nezodpovedá. Podobá sa to presvedčeniu bežca-amatéra, že šprintuje lepšie ako Usain Bolt, ale keď sa ocitne na dráhe, tak skončí posledný.

Ako je možné, že autorka označuje *Obchod na korze*, film, ktorý v ankete v roku 2000 filmoví kritici označili za najlepší slovenský hraný film 20. storočia, za český film (s. 310)? Nedozieme sa to, proste si to tak myslí. Keby na úvod vysvetlila, ktoré filmy spĺňajú a ktoré nie jej kritérium „slovenskosti“, tak by bolo možné diskutovať, takto sa nedá. (Určite by stálo za diskusiu aj jej tvrdenie, že *Bahno vo Námestí svätej Alžbety* (1965) prináša „hodnovernejšie obrysy historického obrazu“ (s. 310) než *Obchod na korze*. Len by sme museli poznať jej argumenty, ale ako aj pri iných tvrdeniach sa ich nedozvieme. Je to apodiktické.

Autorkin problém spočíva v tom, že si myslí, že zjednodušením sa dostane k meritu veci, postáv, diela. Že nemusí brať na zreteľ celú spleť významov, asociácií, ktoré so sebou nesie tá-ktorá postava, či situácia v tom-ktorom diele. Potom niet divu, že sú pre ňu zrovnateľné diela *Rocco a jeho bratia* (Luchino Visconti, 1960) a *Naši pred bránami* (Ludovít Filan, 1970), pretože v oboch filmoch ide o „ekonomickú migráciu dvojgeneračnej rodiny do ekonomicky expanzívneho centra krajiny. V oboch filmoch tento presun iniciuje mladá generácia s dvoma ústrednými postavami rozdielnych bratov a tento počin má rozkladný, tragický koniec, v *Našich pred bránami* v cynickej, i keď analogicky krutej podobe“ (s. 290). Sociálna kriminálna Viscontiho dráma, ktorá získala ocenenia ako film „bojujúci za sociálny pokrok“, sa údajne podobá kostrbatej fraške o dedinských chamtivcoch. Áno, je to podobné, ale asi tak ako každý študentský text o tragickej láske sa podobá Rómeovi a Júlii.

Autorkinu nedostatočnú citlivosť k významom textov ilustruje okrem iného voľba motta, ktoré uvádza kapitolu o hrdinoch. Prvé „Nik neverí mojim klamstvám, ani ja sám“ (*Muž, ktorý luže*, 1968, Alain Robbe-Grillet). Druhé „Aby sme sa viac báli špatného života než smrti“ (*Člny proti prúdu*, 1981, Ludovít Filan). Prvá veta, ktorá nadväzuje na sofistický problém, či klamár hovorí pravdu, keď tvrdí, že klame, druhá, triviálna mravokárna poučka-maxima — „ži čestne“.

Inokedy úzkostne prelomový *Boxer a smrť* (Peter Solan, 1962) uvádza ako poznačený „komunistickým utopizmom“ (s. 154) či „politizovaný obraz smrti“ (s. 196), ale prostoduchú životopisnú akčnú drámu o Ludovítovi Kukorellim zo zväzku Čapajev *Chod' a nelúč sa* (Jozef Režucha, 1979) pochváli, že sa postupne rozvinie do „historicky a politicky nekonformnej drámy“ (s. 295).

Pritom nič z toho nie je pravda. Ak by to malo byť politicky nekonformné, tak by sa muselo vrátiť k *Monológom* (Martin Slivka, Miloslav Kubík, 1964), o ktorých Eva Filová píše ako o diele, ktoré zabrdlo do témy „popravovania členov zväzku Čapajev majorom Viktorom N. Kokinom“, či by muselo

byť jeho témou, že Kukorelli bol „pravdepodobne zavraždený na príkaz dosadeného sovietskeho veliteľa partizánskeho zväzku“ (s. 197). To by skutočne bolo nekonformné, keď sme tu mali stále sovietske okupačné vojská. A v čom to má byť „historicky nekonformné“? Film v duchu súdobých historických mystifikácií (*Poéma o svedomí* — Vladimír Bahna, Zoro Záhon či *Vítězný lid* — Vojtěch Trapl, 1977) kanonizuje dejiny z pohľadu víťazov, nie z pohľadu historickej pravdy. A argument, že „mýtický národný hrdina“ (s. 197) Kukorelli je opozíciou voči postavám z *Poémy o svedomí*, je nepochopením „výpovednej hodnoty“ postáv z Bahnovho/Záhonovho filmu. Kukorelli je hrdinský pešiak „Husákovho vojska“, nie jeho protivník.

V texte vyrušuje aj pseudokorektnosť. Hneď v prvej vete tvrdí, že sa „nenakrútil resp. nezachoval (!–VM) do dneška žiaden hraný film“ (s. 153) z rokov 1938 až 1945. Ako keby sa mohol objaviť nejaký doklad o tom, že sa síce nezachoval, ale nakrútil. Ako keby nakrúcanie filmu bolo totožné s písaním poviedky, ktorá sa zapotroší v zásuvke a po osemdesiatich rokoch ju niekto objaví na povale. Predsa, aby sa nakrútil hraný film, tak muselo byť splnených toľko podmienok, že je jednoducho faktom, že v rokoch 1938 až 1945 sa nenakrútil žiaden hraný film. (Keby bola autorka rovnako superkorektná vo vysvetlení, prečo je chybou označiť *Obchod na korze* za slovenský film, tak by to bolo lepšie.)

Niektoré časti textu sa pri pozornom skúmaní celkom rozpadajú. Keď označí tragikomédiu *Zlaté časy* (1978) za smutnú komédiu, tak je to drobnosť, ale porovnávať Tristana zo surrealistickej *Panny zázračnice* (1966) s ujčekom zo *Zlatých časov* (Štefan Uher, 1978), len preto, že obidvaja sú „blázni“, je dokladom totálnej necitlivosti k „výpovednosti“ diela.

Pre ilustráciu ešte uvediem časť z podkapitoly s názvom „Žena anjel“, tj. „zbavená telesnej žiadostivosti“ (s. 249). Ak ešte v *Organe* sa jej interpretácia dá s istou nadsádzkou akceptovať, pretože platonická panenská láska mešťanstovej dcéry k mníchovi to naznačuje, aj keď jej súhlas s vydajom v súlade s otcovým rozhodnutím je už s tým v rozpore. Už tvrdenie, že Dominika so *Zbehov a pútnikov* (1968) sa „ocitla v strede ničivej mužskej žiadostivosti“, je nezmyslom. Protirečí tomu jej radostná hra/flirtovanie na dvore s mladým partizánom (Juraj Kukura), aj sa tomu vzpiera jej usmiato chápané sledovanie toho, ako si ruská vojačka odvedie partizána k milovaniu do vedľajšej izby, počas Dominikinho uvoľneného tanca s mladým partizánom, vrátane dialógu: „čort odin on miňa ugovoril“, až po výbuch smiechu a zabuchnutie dverí s partizánovým dôvetkom „Veď je to ľudské“. Žiadna ničivá mužská žiadostivosť sa nekoná. A v *Zajtra bude neskoro* nie je portrét ženy, už vôbec nie manželky, ale reklamný šot v expozícii na mladú herečku štylizovanú ako nekrojovanú tanečnicu Sluku (?), ktorá s venčekom v ruke radostne beží v ústrety snúbencovi (Ján Nálepka). V žiadnej inej situácii sa neobjaví. Žeby šprint na kvetmi zasypanej a slnkom zaliatej tatranskej lúke bol portrétom? A v čom má byť „zbavená telesnej žiadostivosti“ Emília Vášáryová v *Deň, ktorý neumrie* (1973), ktorá je nielen matkou bábätká, ale ešte aj v značne prudérnej dobe ju sledujeme v mileneckej scéne s manželom-partizánom Matúšom (Štefan Kvietik)? Roztúžená manželka na sene dopomáha „sakralizovať domovské zázemie muža bojovníka“? (s. 249)

Z citátov je hádam tiež zrejmé, nakoľko toporný, zbytočne komplikovaný je aj Vžentekovej štýl písania. Zhrnuto, objem práce Evy Vžentekovej je impozantný, ale výsledok je ťažko použiteľný, pre mňa nepoužiteľný.

Stručné dejiny slovenského dokumentu

Keď Eva Filová v roku 2013 publikovala vynikajúcu knihu *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*, tak sa završila jedna z dvoch línií jej vtedajšieho výskumu — feministická. Druhá línia — skúmanie dejín a prítomnosti experimentálneho filmu, pokračuje dodnes, aj keď už nie s tou intenzitou ako pred pár rokmi. Do popredia sa dostal nový predmet skúmania — dokumentárny film. Súvisí to s tým, že od roku 2014 do roku 2020 Eva Filová pripravovala v kine Lumiere (patrí pod Slovenský filmový ústav) cyklus *Kraťasy z archívu* — tematické pásma krátkometrážnych filmov vyrobených v rokoch 1948–1989. A z tohto zdroja sa zrodila aj jej nová kniha *Vojna, povstanie, slovenský štát v dokumentárnom filme*.

Filová formuluje ideál historika ako toho, ktorého úlohou je „skúmať, verifikovať a klásť znepokojujúce otázky“ (s. 147). Podarilo sa jej ho naplniť vo vlastnej práci? Určite v plnej miere naplnila maximum skúmania a verifikovania, s otázkami je to už zložitejšie, nájdu sa, ale nie je ich príliš veľa. Jej starostlivé pátranie po význame diel, po tom, aby odkryla zjavné aj skryté významy, aby im porozumela, nie ich „kádrowala“, je určite naplneným ideálom aj všeobecného historika, aj historika umenia.

K dispozícii mala vyše 3 500 krátkometrážnych diel vyrobených v rokoch 1945 až 1990, plus desiatky ďalších filmov po roku 1990. Z tohoto neprehľadného množstva materiálu vyseletovala niečo vyše 170 titulov, ktoré jej dovolili, aby sformulovala cestu špecifického tematického žánru. Od Bielikovho filmu *Za slobodu* (1945) a Kadárových filmov *Na troskách vyrastá život* (1945) a *Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti* (1946), *Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní* (1946) až po filmy z roku 2017 — *Prvý transport* Mária Homolku a *Kroky na hrane* Viliama Bendíka.

Kľúčom diferenciacie rozsiahleho časového úseku, ale aj množstva filmov, sú problémové bloky, ktoré však Filová nevníma staticky, ale v prúde času. Či už sa to týka úvodnej kapitoly „Veľký boj, veľké oslavy“ alebo všetkých nasledujúcich ako „Malé histórie — príbehy ľudí a krajiny“ alebo „Komunisti a generáli, víťazi a porazení“ či „Vojna a povstanie v umení“ alebo „Holokaust a konšpiračné mlčanie“, atď. Môže sa tak sústrediť na výklad o filmoch so spoločnými znakmi, postojmi, jej rekonštrukcia vývoja a premien tematického žánru je pritom chronologická. Každá kapitola je vnútorne koherentná, ale nie je úplne autonómna, nadväzuje na predchádzajúcu a uvádza nasledujúcu.

Autorka citlivo vníma historický filmársky aj spoločensko-politický kontext. Napríklad, keď napíše v kapitole o internacionalizme, že v osemdesiatych rokoch „ústup z ideologických pozícií a hľadanie nových, zabudnutých a ignorovaných zákutí našej histórie vytvára analógiu medzi filmovou produkciou šesťdesiatych a osemdesiatych rokov“ (s. 78). Dokáže spojiť vnímavú analýzu filmov s oral history, stopami v historických archívoch. Tak máme vierohodný nielen obraz diel, ale aj doby. A dokážeme nájsť aj otázky, ktoré sú predmetom dokumentaristickej praxe neustále. Pri dlhometrážnom filme Vlada Kubenka *Stretnutie* (1965) o bojovej ceste vojakov z Buzuluku do Prahy siahne po citáte z listu „dvoch občanok z Charkova“, ktoré sa obrátili na Kubenka so sťažnosťou, že „obludne prekrútil udalosti v čase dočasného ústupu sovietskych vojsk a nepravdivo zobrazil Tamaru ako záchrankyňu československých vojakov. V skutočnosti to bola kolaborantka a zradkyňa“ (s. 79). Autorka neponúka recept, ako nájsť pravdu „na ostro stráženom území“ (s. 79), neodpovedá, kladie otázku zodpovednosti, s ktorou zápasia dokumentaristi dodnes.

Keď pripomína filmy o francúzskych partizánoch od Martina Slivku z roku 1985, tak trefne poznamenáva, že „marxistická idea proletárskeho internacionalizmu sa do povstaleckej tematiky prenášala len opatrne — účasť iných národov v Povstaní sa síce nepopierala, ale ani veľmi nevyzdvihovala. Či už išlo o príliš presvetlené spomienky na sympatických francúzskych partizánov, alebo slovensko-maďar-

ské vzťahy nasiaknuté prílišnou trpkosťou, na priznaný podiel na povstaní si niektoré národy museli počkať až do osemdesiatych rokov, prípadne aj dlhšie“ (s. 83). V kapitole „Návrat žien (a tých ‚druhých‘)“ na mapu dejín odkáže aj na súvislosť s hraným filmom, premenu, ktorou prechádzala spoločnosť, a pripomenie, že postavy žien v slovenskom filme sa menia „od tendenčnej frustrovanej ženy smerom ku komplexnej bytosti, ktorá sa vzoprie osudu a urobí rozhodujúci krok — *Pásla kone na betóne* (1982), *Tichá radosť* (1985), *Šiesta veta* (1986)“ (s. 136).

Tieto encyklopedicky hutné a trefné charakteristiky sprevádza veľa postrehov z oblasti filmového tvaru. O filme *Dukla* (1962) Milana Černáka uvedie, že sa „síce začína patetickou hudbou a informáciou o počte padlých, ale vzápätí prejde do priam formanovskej observácie správania turistov v areáli pamätníka,“ a že sa vo filme stretli „dva dobové prúdy — doznievajúci tendenčný a nastupujúci novovlnový s reportážnymi prvkami a neprikrášenou realitou“ (s. 90–91). Pri titule o hudobných skladateľoch *Ozveny slávnych dní* (1974) Stanislavy Jendraššákovskej upozorní, že názov „vo forme epiteta tému romantizuje a ikonické, zas a znovu kopírované a vo filmoch opakované povstalecké zábery sa rozpadajú a doznievajú v oku diváka ako vyprchaná farebná ozvena“ (s. 92).

Filovej cit pre jazyk, ale aj hra so slovami, odrážajú jej skúsenosť konceptuálnej autorky, ktorá v tradícii minimalistických textov Ľubomíra Ďurčeka alebo Júliusa Kollera dokáže vtesnať aj paradox, aj pointu do pár slov. Jej posledná kapitola nesie názov „Epilóg (v obrátenom garde)“, ktorá trefne a pritom vtipne komentuje film *Garda* (2015) Ivana Ostrochovského. Dielo, ktoré vzbudilo rozruch aj medzi filmármi, aj medzi historikmi, pretože autor dal priestor na spomínanie členom Hlinkovej gardy, tým, ktorí stáli na strane režimu, zodpovedného za desaťtisíce vrážd. Zdanlivo rozšírenie „záberu“ nebolo nič dramatické, Ostrochovský upozornil, že bez toho, aby o systéme hovorili jeho „pešiáci“, je jedno, či to bol komunistický alebo fašistický, tak ho nemôžeme pochopiť. Ale reakcie boli búrlivé. Filovej trefné komprimované zhrnutie charakterizuje Ostrochovského presvedčenie, že konflikt mal dve strany sporu, podobne ako v šachovej partii, a bez toho, aby sme dali hlas obidvom stranám, nie je možné pochopiť, ako sa konflikt vyvíjal.

Keď Dušan Hudec nakrútil film o pogrome na Židov v Topolčanoch v septembri 1945 po ich návrate z koncentračných táborov (*Miluj blízkeho svojho*, 2004 — aj filmu, aj jeho cenzurovaní v STV sa autorka venuje podrobne na s. 130–132), tak dal slovo aj tomu, ktorý ho dodnes schvaľuje a nehanbí sa za to. Ivan Ostrochovský o takýchto „hrdinoch“ nakrútil celý film.

Pri písaní historických textov je najťažšie zaujať stanovisko a zhrnúť udalosti, ktoré sú veľmi blízko k súčasnosti. Eva Filová sa nešťastne zriekla tematicko-štylistického kľúča, ktorým priblížila obdobie pred rokom 1989, a tridsať nasledujúcich rokov vtesnala do troch podkapitol. Namiesto toho, aby plynule pokračovala v predchádzajúcom členení. Takže krátka podkapitola „Generačné posuny“ je prirodzeným pokračovaním aj podkapitoly „Holokaust a konšpiračné mlčanie“, resp. „Revízia histórie“ (patrí do neho aj časť o *Garde*) nemali byť samostatné. Iba podkapitola „Návrat žien (a tých ‚druhých‘) na mapu histórie“ je funkčná. A v tejto do istej miery „knihy v knihe“, o vývoji po roku 1989, autorka nedostatočne artikulovala štylistické osobitosti, ktoré so sebou priniesla digitalizácia dokumentárnej tvorby v nultých rokoch 21. storočia.

Za dôležitý prínos textu považujem skutočnosť, že je svojím spôsobom substitúciou chýbajúcich komplexných dejín nášho dokumentárneho filmu. Síce to nebolo cieľom práce, ale aj výber filmov, aj autorov, aj zaradenie do filmovo-historického kontextu robia z textu skvelú pomôcku pre štúdium dejín špecifického filmového druhu. A autorka ani nemusí používať pseudoinovácie s tvrdením, že píše o „autorskom dokumentárnom filme“, z merita veci vyplýva, že bez výrazného autorstva by sa žiadne z analyzovaných diel do jej knihy nedostalo.

Eva Filová dokázala čerpať aj z filmov, aj z bohatstva, ktoré jej ponúklo množstvo publikovaných článkov, štúdií a kníh — v bibliografii odkazuje na vyše 100 textov — prináša postrehy, ktoré nie sú ani opakovaním známeho, ani celkom falošné, ale osobné a osobité a nepochybne prínosné. Jej metóda je akoby naruby obrátený prístup Rudolfa Urca z knihy *Neviditeľné dejiny dokumentaristov*.⁷⁾ On cez zákulisie nanovo otvára dejiny a Filová vďaka empatii k filmom otvára čitateľovi oči pre ich zákulisie. A sú si podobní aj v ľahkom, miestami esejistickom štýle písania.

Ak by som sa v závere vrátil k faktu, že sú to predsa len dve knihy, ale v jednom zväzku, tak by som upozornil na spoločný, pre mňa dosť nepochopiteľný nedostatok. V knihe niet ani menného, ani názvového registra, sťažuje to jej použitie. A týka sa to aj Vžentekovej stroskotania, aj Filovej prenikavej rekonštrukcie dejín.

Václav Macek

Bibliografie:

- Filová, Eva. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013).
Gyárfáš, František — Juraj Malíček. *Naše filmové storočie* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014).
Macek, Václav — Jelena Paštéková. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1979* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016).
Michalovič, Peter — Vlastimil Zuska. *Juraj Jakubisko* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005).
Michalovič, Peter — Vlastimil Zuska. *Rozprava o westerne* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014).
Urc, Rudolf. *Neviditeľné dejiny dokumentaristov* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2017).
Vženteková, Eva. *Diptych Štefana Uhra: Organ a Tri dcéry* (Bratislava: Fotofo, 2013).

7) Rudolf Urc, *Neviditeľné dejiny dokumentaristov* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2017).