**Rozhovor o filme**

Kritika & Kontext, č. 30/2005, s. 36.

**S akým dedičstvom vstupoval slovenský film do šesťdesiatych rokov? Čo si so sebou niesol, čo ho na začiatku šesťdesiatych rokov najvýrečnejšie charakterizovalo?**

Pre odpoveď na túto otázku sa musíme vrátiť ešte pred päťdesiate roky. V začiatkoch zoštátnenej kinematografie filmári totiž nielenže prevažne stáli za socialistickými ideami, ale aj držali palce programu komunistickej strany v kultúre. Až v päťdesiatych rokoch sa povojnový huráoptimizmus vyčerpal a vznikala opozícia, no podľa mňa sprvu tiež hlavne na princípe **ideály socializmu áno, konkrétna politická prax nie**.

Pritom vývoj u nás kopíroval dianie v Sovietskom zväze, takže ak XX. zjazd KSSZ priniesol aj u nás určitý odmäk, ktorý pre slovenskú kultúru znamenal najmä zlom u Dominika Tatarku a Petra Karvaša, po XXII. zjazde sa postoje zase pritvrdili, čo sa prejavilo aj na 1. festivale československých filmov v Banskej Bystrici r. 1959, kde si však vtedajší minister kultúry vzal na paškál najmä nekonformných českých filmárov, kým stagnácia slovenského hraného filmu sa ukázala ako dobrá vizitka. U nás sa kritika zniesla na hlavy krátkárov Martina Hollého, Štefana Uhra a dramaturga Mira Horňáka, ktorí prišli s poetikou, kde vidím zárodky budúceho pocitového filmu.

Filmové šéfstvo chcelo nespratníkov umravniť vykopnutím na Kolibu, ako sa to r. 1956 podarilo s prvým nespratníkom Jánom Lackom, ktorému sa tým naozaj podarilo založiť náhubok. Tu však dosiahlo opak, lebo dvojica Uher-Hollý posilnila tábor novej generácie filmárov, ktorí už absolvovali FAMU a neboli samoukmi, takže s Petrom Solanom, Stanom Barabášom a dramaturgom Tiborom Vichtom spolu vytvorili nové jadro, ktoré stojaté vody na Kolibe naopak rozhýbalo. Nehraný film sa z toho zásahu pomaly tiež spamätal, lebo mal dve vetvy, dokumentaristickú a populárnovednú, ktorej rozvoj nerušene pokračoval a kde rástli a rozvíjali sa osobnosti ako Karol Skřipský, Martin Slivka, Vojtech Andreánsky či Jozef Zachar a ďalší. Novodosadený dramaturg dokumentárneho filmu, Rudolf Urc, čoskoro nanovo sformoval rozbité šíky a položil základ pre druhú, autentickú vlnu dokumentaristov, kde Uhra a Hollého vystriedali osobnosti ako Laco Kudelka, Oto Krivánek a plejáda ďalších. Ale to sme už v šesťdesiatych rokoch…

**V päťdesiatych možno nebol pre filmárov prvoradý divák, no aj to sa postupom času menilo. Napokon – jeden z mojich najobľúbenejších slovenských filmov je muzikál *Rodná zem* z roku 1953.**

Ale veď tu si podmaňuje práve tá naivita, smerujúca sčasti do vôd insity, takže spod dobového propagandistického kontextu sa vylúpnu vrstvy novoadaptovaného sľukárskeho folklóru. Horšiu tendenciu vidím vo vývine klasika Paľa Bielika, ktorý od romantizujúcich *Vlčích dier* cez autentickú drámu *Štyridsaťštyri* prešiel pod zástavou diváckosti k polooperetnej akčnosti

dvojdielneho *Jánošíka*, aby vyústil do krikľavo ľudového *Majstra kata*. Tým vlastne akoby prostredníctvom historického gýča vydláždil cestu Hollého a Bukovčanovmu súčasnému gýču, heimatfilmovej tatranskej trilógii, ktorá pre mňa predstavuje kompromisnícky úhyb pred normalizačnými tlakmi. Ale to už zasa predbieham, lebo sme ešte len na prahu rozkvetu československej novej vlny, ktorú normalizácia ukončila.

Od XX. zjazdu KSSZ sa totiž aj v komunistických stranách sovietskeho bloku začali formovať dva prúdy, konzervatívny a obrodný, ktorý menil ovzdušie v prospech dialógu pred diktátom. Na našej pôde ich súboj r. 1961 síce vyústil do snahy prekaziť uvedenie Barabášovej *Piesne o sivom holubovi*, no spontánny odpor kritiky tomu zabránil. Nasledujúci rok potom takrečeno zmietol bariéru trojicou filmov *Havrania cesta* (Hollý), *Boxer a smrť* (Solan) a *Slnko v sieti*(Uher).

**Film, o ktorom sa vraví, že predbehol československú Novú vlnu...**

Hádam ju skôr spoluinicioval. Pocitový film bol čosi nové aj pre českých filmárov, ktorí v rámci Novej vlny prichádzali s inými občiansky zaangažovanými poetikami. Filiácie by som hľadal v ďalších krajinách sovietskeho bloku, v Poľsku a na Ukrajine, ale aj v kaukazských a ázijských sovietskych republikách, kde v dobách rôznych odmäkov prekvital filmový lyrizmus. Napodiv, pocitovému *Slnku v sieti* dobre porozumel aj nemúzický tajomník ústredného výboru KS Karol Bacílek, takže vznikla absurdistická situácia, keď stranícky sekerár chcel film zastaviť, kým kritika musela predstierať, že filmu imputuje čosi, čo v ňom nie je.

**Lenže po XII. zjazde KSČ zastavili, presnejšie, odvolali Karola Bacílka.**

Nuž, každá totalita má svoje mantinely, ohraničené dogmatickým **Kto nejde s nami, ide proti nám!**, a liberálnym **Kto nejde proti nám, ide s nami!**

**V polovici šesťdesiatych rokov sa vytvoril priestor na experimenty, kde skúšala nové cesty tretia generácia – Stanislav Barabáš, Štefan Uher, Peter Solan či Eduard Grečner. Trend pokračoval štvrtou generáciou – Juraj Jakubisko, Dušan Hanák a Elo Havetta.**

Tretia generácia – najmenej Edo Grečner – pokračovala, pri všetkých rozdieloch, v línii angažovaného filmu. Štvrtá sa diferencuje viac. Dušan Hanák nikdy neprestal byť angažovaný. Nie socialisticky, nie stranícky, skôr humanisticky, ale angažovaný. V Jakubiskovej košatej barokovej obraznosti a Havettovej karnevalizačnej hravosti dominuje skôr očarenie, radosť, rozkoš z hry. Mne je z tejto vlny najbližší Hanákov hraný debut 322.

**Hanák s Johanidesom ho začali písať ešte za Novotného, nakrúcalo sa za Dubčeka, no film bol dokončený až po okupácii, teda za Husáka. Jakubisko debutoval skôr, v roku 1967.**

A jeho prvé filmy, *Kristove roky* a *Zbehovia a pútnici*, si ja z jeho tvorby cením ako najoriginálnejšie a najprínosnejšie. Hoci zamontovať zábery

okupačných tankov do poviedky *Dominika* znamenalo vtedy nielen odsúdenie celého triptychu do trezora, ale vlastne aj tvorivú demisiu. Asi to autorovi za to stálo.

**Je priam zarážajúce, akým razantným prerodom prešiel slovenský film za jediné desaťročie – od Lettricha a Bielika z roku 1960 po Jakubiska, Hanáka a Havettu v roku 1969. Zmenil sa i divák? Naučil sa v šesťdesiatych rokoch rozumieť novej filmovej reči?**

Nemyslím. Okrem neskorších Hanákových *Ružových snov* pokladám tvorbu tejto generácie na Slovensku skôr za artfilmovú, kým česká vetva Novej vlny vyprodukovala vedľa Schorma či Juráčka aj Formana, Menzla či Papouška. Čapkovskú devízu, že umenie by malo oslovovať všetkých, od slúžtičky po vysokoškolského profesora, však v zásade dokáže realizovať len málo autorov – vo filme najvýraznejšie Chaplin. Vcelku však umenie nikdy nebolo a ani nebude masovou záležitosťou, ibaže to zavše maskuje kontext. Keď povedzme nie sú k dispozícii Jednoduché Márie pre ženy a ich rodokapsové (dnes komiksové) varianty pre mužov, prípadne sa nehľadajú *Superstary*, ktoré simuláciou interaktívnosti budia dojem reálnej participácie, môže "slúžtička" svoju potrebu emocionálneho zážitku z nedostatku *Jednoduchých Márií* uspokojiť hoci aj *Annou Kareninovou*.

**Elo Havetta dokončil v roku 1972 film *Ľalie poľné*, ktorý sa však už k divákom nedostal. Plánoval ešte film podľa poviedky z Olbrachtovho *Goletu v údolí*, roku 1975 však rezignoval na život.**

Podľa mňa ide o odveký andersenovský príbeh – slávik zavretý do klietky nespieva. Pre Havettu, tak ako pre mnohých iných filmárov, znamenalo nakrúcať vlastne žiť. Keď mu to znemožnili, bez tejto sebarealizácie zrejme žiť nevedel a ani nechcel.

**August 1968 ukázal, že Moskva sa v podstate nezmenila. Opäť raz zabránila občanom vazalského štátu rozhodovať o svojom osude. Ibaže, na rozdiel od Budapešti z roku 1956, zákrok "zobjektivizovala" účasťou ďalších vazalských štátov. Ani cenzúra, zákazy a trezorovanie filmov nenastúpili ihneď a odrazu.**

Komunisti sa z priebehu potláčania občianskeho odporu v Maďarsku a Poľsku poučili. Už to nebola priama brutalita stalinizmu. Normalizácia postupovala rafinovanejšie, plazivo, salámovou metódou. Nevešali, nezatvárali, vlastne umožňovali každému vybrať si. Stačilo verejne oľutovať, vystúpiť so sebakritikou, dištancovať sa, a človek mohol relatívne spokojne žiť. Napokon, boli aj iní filmári (a kritici), ktorí si, podobne ako Havetta, nedokázali predstaviť život bez filmovania (písania), ibaže volili iné, kompromisné stratégie. Nuž a ďalší sa radostne pridali...

**Normalizácia sa dotkla aj vás.**

Neviem, čím som si zaslúžil česť dostať sa cez čiernu listinu medzi osobnosti, ktorým som sa nijako nemohol rovnať. Mimochodom, ten zoznam 43 mien

vlastne neexistoval, takže je síce dodnes doložené, ktorý kakánsky úradník podpísal rozhodnutie poslať Havlíčka-Borovského do vyhnanstva či kto zostavil mccarthyovskú čiernu listinu, ale normalizátori sa rozhodli ostať radšej v anonymite. Nič nie je zdokumentované.

**V slovenskom filme mala normalizácia svoje špecifiká.**

To určite, lebo kým Česi hrubo zastavili a zakázali pôsobenie všetkým tvorcom Novej vlny, na Slovensku opäť aspoň výberovo platilo také to našské „veď sme svoji". Problém bol skôr v tom, že príležitosti sa chopili filmári, o ktorých Václav Macek v *Dejinách slovenskej kinematografie* hovorí: „Andrej Lettrich bol karikatúrou Paľa Bielika, Martin Ťapák karikatúrou Juraja Jakubiska a Karola Plicku, Vladimír Kavčiak poklesnutou podobou Ela Havettu, Ľudovít Filan bryndzovým variantom českej a francúzskej Novej vlny..."

Pre mňa sú výrazným príkladom tohto typu Filanove *Člny proti prúdu*. Často sa v tejto súvislosti ako vzorový normalizačný výkon spomína Hollého a Kottova *Horúčka*, no vo mne budí averziu skôr Hollého a Bukovčanova tatranská trilógia ako slovenský variant rakúsko-nemeckých *heimatfilmov*...

**Návrat k ľudovosti bol popri filmoch s témou druhej svetovej vojny pre normalizačnú kinematografiu príznačný.**

Ten návrat mal však rozmanité podoby. Lebo ak na jednej strane máme spomínané karikatúry, na druhej strane sa Dušanovi Hanákovi bez veľkých ústupkov, bez rezignácie či kapitulácie darilo zachovať si umeleckú i osobnostnú kontinuitu a integritu aj práve v tejto sfére. Isteže, majstrovské *Obrazy starého sveta* síce skončili v trezore, ale poeticko-metaforické *Ružové sny* z roku 1976 vonkoncom nepremaľovávajú skutočnosť na ružovo, skôr nadväzujú na poetiku pocitového filmu, a nasledujúci *Ja milujem, ty miluješ* prichádza dokonca s novou, drsnejšou poetikou.

**Obdobie od začiatku sedemdesiatych rokov po november 1989 sa zvykne hodnotiť ako jedna súvislá éra. No i tu boli výkyvy – Charta 77, Anticharta … a napokon stagnácia, reálny socializmus (zvyknite si, iný nebude).**

Isteže tu bol vývin. Veď už od polovice sedemdesiatych rokov sa chopil slova nový výrazný odchovanec dokumentarizmu Dušan Trančík, autor *Víťaza* a *Pavilónu šeliem*, a *Kosenie Jastrabej lúky* (Uher, Rosenberg) má tiež svoju váhu...

Sedemdesiate a osemdesiate roky priniesli aj rozkvet slovenského animovaného filmu. Sem strana „upratala" z dokumentárneho filmu Rudolfa Urca, no toto kárne opatrenie tiež prinieslo nečakané výsledky, keď zrodilo významného dramaturga, tvorcu a teoretika na poli, kde bol nováčikom.

**V rokoch 1976 a 1980 vznikli aj prvé slovenské dlhometrážne animované filmy Viktora Kubala *Zbojník Jurko* a *Krvavá pani*.**

Kubal bol špecifický nielen v slovenskom kontexte. Neviem, či v časoch predpočítačovej animácie vôbec jestvoval iný takýto one-man-režisér, ktorý by

si prakticky všetko robil sám. Nastupujúci slovenskí animátori sa preto v jeho tieni sprvu ťažko presadzovali. Nie preto, že by im v tom bránil, ale akosi vedľa neho neostával priestor. V sedemdesiatych rokoch pokračoval v tvorbe animovaných filmov ďalší prvolezec Vlastimil Herold, no pribúdali aj noví – Jaroslava Havettová, Ivan Popovič, František Jurišič... Poznali svetové trendy a vedeli na ne reagovať, ich tvorba sa k prevažne detským divákom dostávala najmä prostredníctvom televízneho vysielania, vznikali pôvodné slovenské večerníčky, seriály, animované filmy sa dobre predávali aj do zahraničia...

**Trochu paradoxne práve v ére, keď bola umelecká sloboda výrazne oklieštená, vznikalo na Slovensku možno najviac filmov v koprodukcii so Západom. Vyše tucta.**

Kolibské koprodukčné rozprávky. Nakrúcali sa možno práve pre tú koprodukčnosť, čiže pre prílev valút. Dodnes ich pravidelne uvádzajú naše i zahraničné televízie podľa tých istých zákonov ponuky a dopytu ako heimatfilmové rozprávky pre dospelých, Hollého a Bukovčanovu tatranskú trilógiu.

**Televízia, ktorá sa stala bežnou, neoddeliteľnou súčasťou života, však naučila divákov pasivite.**

Podľa mňa ich tomu nenaučila, iba im k tomu otvorila cestu, po ktorej masový divák odjakživa podvedome či vedome túžil, stačí spomenúť klasické rímske **chlieb a hry**.

Na druhej strane však v podobe Televíznej filmovej tvorby pod vedením Petra Balghu vytvorila priestor na vznik radu skvelých adaptácií, kde menujme pars pro toto Barabášovu *Krotkú* či Hollého *Baladu o siedmich obesených*, ktorá predznamenala jeho barrandovskú dráhu špičkového rozprávača, vrcholiacu r. 1980 filmom **Signum laudis**.

**Ako hodnotiť produkciu 1970 -1989? Podľa dnešných kritérií, alebo z hľadiska vtedajších možností?**

Asi musíme brať do úvahy to i ono. Pre umenie (nielen filmové) je napokon jedno, kedy a za akých okolností dielo vzniklo, podstatné je, ako obstojí v skúške časom. Napokon cenzúra nevytvára iba prekážky, ale svojím spôsobom aj inšpiruje. George Steiner ju dokonca označil za matku metafory.

**Od novembra 1989 prešlo pätnásť rokov. Súhlasíte s tvrdením, že diktát ideológie nahradila diktatúra peňazí?**

Podľa mňa je kontraproduktívne, keď filmár musí vydať väčšinu síl a energie na to, aby si zabezpečil financovanie, a potom zo zvyškov síl nakrúca. V podmienkach divokého kapitalizmu patrí k najzraniteľnejším práve film ako finančne najnáročnejší, takže keď sem vnesiete trhový princíp, ochromíte v ňom vetvu umenia a otvoríte cestu komercii. Podľa mňa sa ideálnemu modelu blíži stav u nás zo šesťdesiatych rokov. Štát ostal sponzorom, ale do značnej miery sa mu vymkli z rúk cenzorské opraty. Nevidím, prečo by to nešlo aj v demokracii,

premyslené mechanizmy štátnej podpory v západnej Európe, Škandinávii, Nemecku či Rakúsku to dokazujú. No aj v posttotalitných krajinách, ktoré vývojovo štartovali zhruba na rovnakej čiare ako my – v Maďarsku, Poľsku, Slovinsku či Česku – sú oproti nám vývinovo ďalej. Takže napriek financovacím zlepšeniam za posledné dva roky si myslím, že Slovensko je tu na chvoste.

**Andrzej Wajda, ktorý nedávno navštívil Bratislavu, si však pochvaľoval, že niet cenzúry, takže jediným obmedzením pre vznik filmu sú peniaze.**

To je skoro akoby ste povedali, že jediným obmedzením pre život je potrava, čiže ako somára bezmála naučili nežrať. Pre mňa je tu relevantnejší bonmot Krzysztofa Kieślowského z roku 1991: Predtým sme nemali slobodu, ale mali sme peniaze. Teraz slobodu máme, ale zas nemáme peniaze, aby sme ju mohli využiť.
Slovom, s ideologickými prekážkami sa v lepších obdobiach dalo driblovať, presadiť kamuflážou a pod. Pokiaľ neoliberalizmus uplatní rovnicu, že film je tovar ako každý iný, nič už nenadriblujete. Ibaže takto vyhranene otázka v praxi ani u nás nestojí.

**V podstate sa však nezmenilo to, že ľahšie sa nakrúca filmárom, ktorí plávu s prúdom. Ak majú aj obchodnícky talent, peniaze na nakrúcanie si zoženú. Vďaka tomu po novembri 1989 debutovali Miro Šindelka, Vlado Balco, Štefan Semjan, najnovšie Katarína Šulajová...**

Iste, ale táto paradigma je konštantou kinematografie všade na svete, ambiciózni autori to vždy mali a vždy budú mať ťažšie než profíci. Pokiaľ ide o domácu scénu, výsledky menovaných, ale aj ďalších autorov sa na poli hraného filmu významom ani len nepribližujú špičkám šesťdesiatych rokov, pričom väčšina z nich ani v zámere tak vysoko nerúbe, čo práve zrkadlí zmenené ekonomické pozadie. Po novembri u nás podľa mňa vyrástol iba jeden autentický filmár, Martin Šulík, ktorý aj v súčasných podmienkach cieľavedome modeluje slovenskú verziu „ľudskej komédie". Chápem ho čo do ambícií ako náš variant Balzaca, ukazujúceho vždy nové smutno-smiešne tváre "krajinky", pričom zároveň ako jediný dokázal naštepiť poetiku pocitového filmu na dnešnú emocionálnu klímu, čím vytvára most až k niekdajšiemu prúdu lyrizovanej prózy, ktorý je pre Slovensko taký charakteristický.

V dokumentárnom filme vyrastá na autentického tvorcu s bezmála už rovnakým kreditom Peter Kerekes, a cestovateľ-horolezec Pavol Barabáš zas vybudoval funkčný model produkčno-tvorivej rovnováhy, ktorý na podklade nových techník prináša z fyzicky extrémnych svetových výprav medzinárodne úspešné subjektívne reportáže. A sú aj ďalší, ako Robert Kirchhoff či Patrik Pašš ako náročný producent...

**Áno, ale každý z ich filmov je vlastne zázrak, vzniká napriek situácii, ktorá v slovenskej kinematografii vládne, nie vďaka nej. Veď po novembri 89 sa v našom filme vynorilo možno viac finančných škandálov ako kvalitných diel: privatizácia Koliby a jej spustnutie, neprehľadné štátne**

**dotovanie rôznych veľkofilmov, spor amerického režiséra Olega Harenčára so slovenským producentom Marianom Urbanom či najnovšie kauza reštaurovania diel Juraja Jakubiska.**

Podľa mňa tu hádžete do jedného vreca skutočne katastrofálne rozhodnutia, ako bola privatizácia Koliby, so smetím plávajúcim na hladine, ktoré pozajtre upadne do zabudnutia a je skôr charakteristické pre syndróm malého rybníka, ako naše pomery raz označil Fero Fenič. Lenže ekonomicko-inštitucionálne podložie nikdy nebolo a ani nebude mojou parketou, mňa vždy zaujímala predovšetkým tvorba, teda zložka, ktorej o niečo ide, aj keď sa úspech nedostaví – na rozdiel od projektov komerčných a konformných už v zámere.

Napriek tomu si nemyslím, že situácia je až taká apokalyptická – napr. keď som pred rokmi bol členom grantovej komisie, asi sme sa tam všetci cítili v koži Ježiša, ktorý mal z pár chlebov a rybičiek nasýtiť niekoľkotisícový dav, ibaže on bol divotvorca. Dnes majú grantové komisie k dispozícii rádovo vyššie sumy...

Umelecké školy formujú mladú generáciu, v ktorej je nemálo talentov, tvorba ročníkových a absolventských prác na VŠMU, zavše koprodukčne podporovaná zvonka, vzbudzuje nádeje, a výsledky niektorých absolventov vo sfére dokumentarizmu, ktorý finančne nekladie také nároky, to potvrdzujú. Takže je tu plejáda adeptov, o ktorých by sme ešte mali počuť, ak sa nedajú pohltiť zvodmi komercie. Nezabudnime totiž, že dnešní programoví predstavitelia komercie tiež nastupovali s umeleckými ambíciami a zavše sľubnými výsledkami. Lenže aj to je v kinematografii zákonité. Kariérovzdornosť, ako ju u nás reprezentuje v prvom rade Dušan Hanák, je vždy aj rehoľa, a to dnes nie je in. Vari ani nikdy nebolo...

**To nás priamo vedie k dnešnej popkultúre. Hlad po zábave ukojí televízia, video či DVD, prípadne americká komercia v pukancových multikinách. Otázkou sa stáva i to, či dnes vôbec máme nejaké relevantné publikum, schopné prijímať film ako umenie.**

Komerčná produkcia a jej esencia, televízia, obdoba drogy z huxleyovskej antiutópie, ide šírkou ponuky plne v ústrety konzumizmu. Ten pre mňa predstavuje potenciálnu nirvánu pre človeka ako štatistickú jednotku, ktorej sa ponúka ako kľúčová psychomasážna zložka v znamení stokrát to isté, ale vždy inak. Náročnosť, ktorá znamená, že príjemca dielo sám individuálne dotvára, sa tak zdanlivo dostáva do menšinového geta. Zdanlivo, lebo tam vlastne vždy bola, ibaže až masová ponuka nenáročnosti to vyniesla na povrch.

**To asi majú na mysli aj iniciátori tohto súboru rozhovorov, keď do zoznamu tém zahrnuli otázku, či je marginalizácia umenia prirodzeným fenoménom 21. storočia.**

Podľa mňa umenie vždy stálo na okraji, kým v ťažisku hučalo **chlieb a hry**. Takže jeho marginalizáciu chápem ako jav odveký a konštantný, ibaže do nástupu audiovízie a popkultúry to tak nebilo do očí. Napokon, už Friedrich

Nietzsche povedal, že masy si žiadajú práve také umenie, aké sa im dostáva a aké si zaslúžia, a to je už pár rôčkov dozadu.

**Už spomínaný Andrzej Wajda je však presvedčený, že popkultúra nevytláča umenie na okraj spoločnosti, ale práve naopak – zapája čoraz väčšie množstvo ľudí do svetovej kultúry, do rozhodovania o veciach nášho sveta.**

Do rozhodovania možno, hoci podľa mňa je človek ako jednotlivec i ako masa taký manipulovateľný, že prakticky vždy slobodne zahlasuje za tú z alternatív, ktorá sa mu pôsobivejšie vlichotí. Do kultúry? Mne sa tieto postmodernistické konštrukcie javia skôr ako zastieracie manévre pre fakt, že intelektuálny aj emocionálne-vnímavostný potenciál ľudstva predstavuje kvalitatívnu konštantu, rozdiely sú len kvantitatívne, podmienené sociálnym zaradením a rozsahom vzdelanostnej úrovne. V spoločnosti, kde je normou analfabetizmus a chudoba, sa bude síce všetko navonok javiť inak než v spoločnosti, kde je normou aspoň základné vzdelanie a blahobyt. Napriek tomu v každej z nich, bez ohľadu na civilizačný okruh, len čo sa naskytne reálna možnosť žiť konzumne, a to aj pokiaľ ide o audiovizuálnu ponuku, štatistická masa si zvolí konzumizmus a nenáročnosť, **mať** namiesto **byť**.

Nemalo by nás mýliť, že v intaktných, uzavretých spoločenstvách folklór, čiže autentické ľudové umenie prekvitali a prekvitajú, pričom svojím potenciálom aj výsledkami stále budia obdiv. Tento rajský stav tvorivosti trvá, kým nečelí reálnej možnosti vstúpiť do pasívneho raja konzumu, kde alfou a omegou je zákon ponuky a dopytu. (V geniálnej skratke prezentuje tento kultúrnoantropologický zlom prológ juhoafrickej komédie *Bohovia musia byť šialení*). Až tento zákon zákonov odhalí, o čo divák (či poslucháč) ako štatistická masa naozaj stojí. Napokon, aj totalitné režimy vrátane nášho si to uvedomovali a v daných podmienkach sa tomu usilovali vychádzať v ústrety, ibaže pod tlakom ideológie a permanentne nedostatkového hospodárenia to dosť nezvládali. Posttotalitné spoločnosti v spojení s revolúciou v audiovizuálnej dodávke informácie a zábavy až na gauč to napravili – a masa sa pridala, len čo dostala možnosť. Na Západe ten stav trvá už desaťročia, čiže ilúzia, že nasýtenie komerciou môže postoje konzumentskej masy zmeniť, je práve len ilúzia.

Tých pár percent aktívnych záujemcov či pozitívnych deviantov, na ktorých sa umenie – literatúra, film, poézia, dráma, výtvarné umenie – môže spoľahnúť, znamená však v reálnych číslach natoľko početnú cieľovú skupinu, aby dostatočne diferencovaný trh s dostatočne pružnými mechanizmami mal záujem a nachádzal cesty, ako jej nároky uspokojiť. V tom vidím zábezpeku pre menšinovú vetvu kinematografie a vôbec umenia aj v konzumnej spoločnosti, ktorá ľudstvo síce úspešne vedie do ekologickej katastrofy (slovami Martina Šimečku staršieho je zdravý rozum totiž to posledné, čo hýbe svetom), ale táto vetva ju bude svojou reflexiou istotne sprevádzať až do konca a nevyschne skôr.

Rozhovor Miloš Ščepka