
GENERÁCIA 90

ŽOFIA BOSÁKOVÁ

Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava (APVV)

Abstrakt: Text sa zaoberá kontextom, v ktorom sa ustanovil a rozvíjal pojem Generácia 90 v zmysle autorstva súčasného slovenského dokumentárneho filmu a jeho najvýraznejších predstaviteľov. Mapuje východiská, ktoré na začiatku nového tisícročia analyzoval autor pojmu Pavel Branko, a venuje sa následnej odbornej reflexii Generácie 90. V závere predstavuje dve kľúčové diela nastupujúceho umeleckého smeru, filmy *Ladomírske morytáty a legendy* a *Hlas 98*.

Kľúčové slová: Generácia 90, súčasný dokumentárny film, Pavel Branko, Peter Kerekes, Marek Kuboš, Slovenská filmová a televízna akadémia

Explicitná aj implicitná odborná reflexia pojmu Generácia 90 prebiehala najmä vo filmologickom periodiku *Kino-Ikon*¹ a v českom periodiku *Film a doba*.² Po úspechoch slovenských dokumentaristov na filmových festivaloch v susedných Čechách (najmä Medzinárodný festival dokumentárnych filmov Jihlava) sa označenie Generácia 90 čoraz častejšie objavovalo predovšetkým v menej odbornom diskurze v tlači a prostredníctvom publicistiky prenikalo mimo priestoru profesionálnej filmárskej scény. Nadmerné používanie pojmu obvykle spôsobuje jeho vyprázdňovanie a súčasne i vrstvenie nových významov: aj daný pojem i jeho kontext sa v prostredí slovenskej kinematografie stávali čoraz viac sprofanovanými. Problematickým nebolo slovo „generácia“ (bez obáv zo zmeny významu ho môžeme nahradiť pojmami generačná príbuznosť, nová generácia alebo mladí slovenskí dokumentaristi), no najmä spočiatku pôsobila nejasne jeho druhá časť – číslovka 90. Vo filmovom prostredí nie sú zriedkavé názory, že môže evokovať destabilizované obdobie domácej kinematografie v druhej polovici deväťdesiatych rokov, ktoré boli komplexnejšie reflektované až v ostatných piatich rokoch.³ Číslo 90 môže rovnako evokovať aj nástup generačne spriaznených tvorcov slovenského dokumentárneho filmu. Sú to ľudia, ktorých narodenie spadá do podobného časového intervalu? Alebo ich spája približný dátum debutu, nezávislý od roku narodenia? Alebo číslo 90 hovorí o tvorcoch, na ktorých malo „transformačné desaťročie“ taký podstatný vplyv, že sa zreteľne prejavilo v ich

¹ KAŇUCH, Martin. 1993: Lepší začiatok. 15 rokov slovenského dokumentárneho filmu. In *Kino-Ikon*, 2008, roč. 12, č. 1, s. 82 – 90.

² HUČKO, Tomáš. Svojbytná slovenská dokumentárna krajina (z času na čas inšpirovaná susedmi). In *Film a doba*, 2010, roč. 56, č. 1, s. 26 – 41.

³ Pozri napr. MACEK, Václav. 1 297 245 000 Sk. In *Kino-Ikon*, 2010, roč. 14, č. 1, s. 125 – 154; BOSÁKOVÁ, Žofia. Súčasný slovenský dokumentárny film. In *Dokumentárny film v krajinách V4*. Mária Ferenčuhová (ed). Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2014, s. 180 – 193; ŠMATLÁK, Martin. Znovu na prahu zrelosti? Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. In *Kino-Ikon*, 2014, roč. 18, č. 2, s. 29 – 62.

dielach, datovaných aj do nasledujúceho desaťročia po roku 2000? Otázky a nejasnosti ani v nasledujúcich rokoch neubúdali, objavovali sa nielen na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU, ale aj v neformálnych diskusiách na domácich festivaloch a na festivaloch v Českej republike, medzi študentmi, filmovými profesionálmi i laikmi. Nejednoznačné informácie, cirkulujúce v odbornom aj publicistickom diskurze, dávali tušiť širšiu nerozpletú sieť, ktorá zlomky stmeľovala, no jej presnejšie pomenovanie zostávalo skôr v intuitívnej rovine a nenarábalo sa s ním celkom adekvátne.

Menované podnety poskytli motív pre vznik štúdie, ktorej cieľom je zaznamenať, čo pojem Generácia 90 vyjadroval. Zameriava sa na spôsob, akým bol zadefinovaný, a ako sa s touto definíciou následne narábalo: či bola nekriticky prijatá (a prijímaná), alebo prichádzalo k jej významovým posunom a polemikám s pôvodnou charakteristikou. Zámerom štúdie je zistiť, či sa dá legitímne hovoriť o jednej generácii v súvislosti s takými odlišnými predstaviteľmi, a či je toto zovšeobecnenie priliehavé.

Pavel Branko a Generácia 90

Na začiatku milénia uverejnil informačný mesačník *Film.sk* iniciačný text Pavla Branka s názvom *Slovenský dokumentárny film – Generácia 90*.⁴ Ani nie päťstranový článok sa stal základom, s ktorého východiskami sa operuje až do súčasnosti a odvolávajú sa naň tak jeho názoroví zástancovia, ako aj oponenti. Autor, označovaný za nestora slovenskej filmovej kritiky, v ňom sumarizoval tendencie v dokumentárnom filme po roku 1989 a súčasne vyjadril svoj vyhranený postoj k nim. Článok sa končí slovami: „Ale ak som aspoň kde-tu postihol vývojovú tendenciu či preferenciu tejto sebavedomej a košatej generácie, ktorá si bez veľkých ilúzií ide za svojím cieľom zmocňovať sa sveta v jeho mnohosti, mohlo by aj to stačiť.“⁵

Brankov text je prispôbený profilu média, v ktorom bol uverejnený. Jeho vynútená stručnosť spôsobuje reduktívne a zovšeobecňujúce vyjadrovania, keďže autor sa snažil na piatich normostranách zaznamenať filmové trendy uplynulých šiestich rokov, charakterizovať rukopis tvorcov a poukázať na predchádzajúcu situáciu v dokumentárnom filme. Čo sa týka štýlu, text nie je vyslovene exaktný, má pomerne expresívny charakter a je bohatý na obrazné vyjadrenia. Autor si uvedomuje nižšiu frekvenciu písania a diskutovania o slovenskom dokumentárnom filme v daných rokoch a odkazuje k sebe ako relatívnej inštancii, ktorá rezignovala na celistvejší pohľad. Význam jedného z prvých pokusov o reflexiu nastupujúcej generácie to však neznižuje. Najlepším dôkazom jeho platnosti a opodstatnenosti sú texty, ktoré sa k nemu vzťahujú a nadväzujú na zvolené východiská. Branko nezostal len pri kritériách estetických súdov, ale v podstate výstižne načrtnol „novohistorické“ podmienky (napr. zmeny v produkčnom a technologickom zázemí), ktoré dominantne vplývali na slovenský dokumentárny film. V podobnej línii pokračovali aj nasledujúce reflexie Generácie 90.⁶

Druhým samostatným atribútom Brankovho textu je vzťahovanie autorských tendencií (režisér ako autor) k odlišnej poetike vymenovaných dokumentárnych filmov.

⁴ BRANKO, Pavel. Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. In *Film.sk*, 2004, roč. 5, č. 2. Dostupné na http://old.film.sk/show_article.php?id=2013.

⁵ Tamže.

⁶ Viac pozri DUDKOVÁ, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava : Vlna, 2011.

Zvýznamnil prítomnosť autora vo vlastnom diele (v zmysle performatívnosti, ako ju používa Bill Nichols) ako istý trademark nastupujúcej generácie filmových tvorcov. Išlo o taký rozmer diel, pre ktorý bolo typické vstupovanie autorov do dialógu s protagonistami, sociálnymi hercami, zreteľné poukazovanie na subjektívnosť vypovedaného a zobrazeného, keď „snímaný človek prestáva byť objektom, stáva sa subjektom a občas aj partnerom autora ako ďalšieho subjektu“⁷. V súvislosti s takýmto pohľadom sa však dá problematicky vnímať Brankov dôraz na autenticitu a reportážnosť v tvorbe novej generácie, evokujúci požiadavku objektívnosti, ktorej potom ustupuje autorský vklad.

Tento kontrast rozvíja vo svojej dizertačnej práci *Slovenský sociálny dokumentárny film 90. rokov* Tomáš Hučko⁸: na jeho prístupe je možné ilustrovať problematickú adekvátnosť kritérií, uplatňovaných pri kategorizácii súčasných dokumentárnych filmov. Hodnotenie, ktoré je dominantne závislé na vzťahu diela k skutočnosti, prestáva byť aktuálnym a nedokáže popísať dielo v jeho bohatosti, keďže jedným zo súčasných trendov je práve kombinácia autentických a hraných prvkov a ich (zámerná) nerozlíšiteľnosť. Filmy Petra Kerekesa, *Slepé lásky* Juraja Lehotského (2008) či *Osadené* Marka Škopa (2009) by boli automaticky hodnotené prostredníctvom nesprávne zvolených kritérií. Ak sa pozrieme na Brankove vymedzenie formujúcich súradníc nastupujúcej generácie režisérmi Pavlom Barabášom, Petrom Kerekesom a Robertom Kirchhoffom, zistíme, že pri dôraze na asociačnú, metaforickú a kontrapunktickú poetiku Kerekesa a Kirchhoffa prestáva byť rozmer autenticity určujúcim kritériom.

Nejasnosť pojmu autenticita sa objavuje aj v súvislosti s Brankovou charakteristikou generácie ako tej, ktorá vo svojej tvorbe vychádza z autentických inšpirácií pri pohľade na okolitý svet a hodnotí ho akoby „cez kvapku vody“⁹, cez individuálny osud, príbuzenstvo alebo autobiograficky. Z textu nie je celkom jasné, čo sú autentické inšpirácie a či o nich môžeme uvažovať ako o spájajúcom motíve predstaviteľov Generácie 90. Na základe Brankovho textu by pre filmy Generácie 90 platilo, že sú to diela, ktoré sa namiesto neosobnej (objektívnej) vševidiacej perspektívy s akcentujúcou postavou autora-režiséra prikláňajú k subjektívnej a individuálnej perspektíve zameranej na okolitú realitu.

Ozveny Brankových myšlienok v diskusii „15 rokov slovenského dokumentárneho filmu“

Myšlienka o subjektívnosti a určujúcej prítomnosti režiséra v predkamerovej realite bola nosnou témou diskusie „15 rokov slovenského dokumentárneho filmu“, ktorá sa konala v roku 2008, teda štyri roky po Brankovom vymedzení pojmu Generácie 90. Cieľom diskusie, usporiadanej Slovenskou filmovou a televíznou akadémiou, bolo sumarizovať vývoj slovenského dokumentárneho filmu od roku 1993 po súčasnosť. K Brankovmu textu sa prihliadalo ako k „prvému kritickému pokusu

⁷ Tamže.

⁸ HUČKO, Tomáš. *Slovenský sociálny dokumentárny film 90. rokov* [dizertačná práca]. Bratislava : Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2007.

⁹ Spojenie „kvapka vody“ je v súvislosti s filmami vzniknutými po roku 2004 možné vnímať ako synekdochickú tendenciu (t. j., keď hlavný motív filmu vypovedá o širších pohyboch v spoločnosti). Napr. Mária Ferencuhová ju spája s filmami Zuzany Piussi. Pozri FERENCUHOVÁ, Mária. Fenomén Piussi a problém synekdochy. In *Kino-Ikon*, 2009, roč. 13, č. 1, s. 162 – 171.

o postihnutie aktuálnej generačnej reformácie dokumentarizmu ako umenia na Slovensku“¹⁰. Filmológ Martin Kaňuch ho v rámcovom referáte prezentoval ako hlavný zdroj zaznamenania nových tendencií, čím poukázal na vákuum, ktoré okolo Brankovho textu počas nasledujúcich štyroch rokov vzniklo, na nerozvíjanie jeho myšlienok i na absenciu polemiky s nimi. Ďalšie dôležité východisko sa týkalo odlišného kontextu pojmu autenticita, ktorým sa Branko zaoberal v inom svojom texte s názvom *Peter Kerekes – Amatér z povolania*.¹¹ V ňom charakterizoval Kerekesov tvorivý princíp prostredníctvom subjektivity pohľadu a vnímania pamäte či spomienok ako funkcií spomínajúceho. Podľa Kaňucha, objavenie autenticity v slovenskom dokumentárnom filme stanovuje konkrétny medzník, ktorý predznamenal novú tendenciu vo vtedajšom dokumentárnom filme: bolo ním dielo Petra Kerekesa *Ladomírske morytáty a legendy* (1998), charakteristické režisérovým výrazne subjektívnym vzťahom k historickej realite. Kaňuch sa však vymedzil voči Brankovmu názoru, že režisérovo hodnotenie nespočíva v preferencii autenticity ako najvyššieho hodnotiaceho kritéria, ale venuje pozornosť subjektívnej pamäti a ľudskému vedomiu jednotlivca. Každodennosť je potom zaznamenávaná metódami hraného filmu, predmetom hrania sa stáva samotné vypovedanie, hra spočíva v budovaní napätia medzi výpoveďou a pravdou. Na druhej strane, Kaňuch nadviazal na Brankovo poňatie autenticity, ktorá podľa neho spája jednotlivých generačných tvorcov. Singulárny/originálny kontakt so živou a nevyspytateľnou realitou Kaňuch zavýšil označením „pravdivejšia skutočnosť“¹²; tá by podľa neho mala spočívať v jedinečnosti autorských rukopisov. Toto slovné spojenie je podľa môjho názoru problematické. Na základe silného generačného autorstva by bolo priliehavejšie nahradiť ho pojmom „subjektívnejšia skutočnosť“, pretože kategória pravdivosti/väčšej pravdivosti by nás nutne priviedla do nekončiaceho kruhu otázok, či je pravda jednotlivca pravdivejšia ako pravda viacerých jednotlivcov (skupiny), ako sa odlišuje vnímanie skutočnosti z pohľadu jednotlivca a čo je skutočnosť z pohľadu skupiny. Performatívnu povahu súčasných slovenských dokumentárnych filmov Kaňuch vnímal zhodne s Brankom, tvorcov pomenoval ako spoluaktérov situácií. Dôraz na autorstvo režisérov je doplnené o dramaturgickú previazanosť s českým prostredím – s formatívnu osobnosťou dramaturga Jana Gogolu mladšieho, ktorý tvorivo spolupracoval s režisérmi Kerekesom, Škopom a Kirchoffom.

Ďalšia výhrada k Brankovmu textu, o ktorej sa diskutovalo, sa týkala jeho poznámky o generačnej príbuznosti medzi Petrom Kerekesom a Pavlom Barabášom. Vyplývala z odlišného vnímania dokumentárneho a non-fikčného filmu. Režisér a dramaturg Ján Zaňko v debate len potvrdil túto diskrepanciu, keď Barabášovu tvorbu označil skôr za elegantne spracované etnografické záznamy než za plnohodnotný dokumentárny film. Kým Kerekesove *Ladomírske morytáty a legendy* (1998) predstavovali z hľadiska vypovedania o skutočnosti i z princípov estetického stvárnenia bod obratu, Kubošov *Hlas 98* považoval Kaňuch za samostatnú kapitolu vývoja jedného smeru dokumentárnej tvorby práve pre jeho rozporupnejšie etické vyznenie. *Hlas 98* vznikol v rozmedzí rokov 1998 – 1999, teda v rovnakom období ako *Ladomírske morytáty a legendy*, pričom Kubošov film je možné vnímať ako ich tematický protipól:

¹⁰ KAŇUCH, Martin. 1993: Lepší začiatok. 15 rokov slovenského dokumentárneho filmu, s. 89.

¹¹ BRANKO, Pavel. Peter Kerekes – Amatér z povolania. In *Kino-Ikon*, 2003, roč. 7, č. 1, s. 105 – 122.

¹² KAŇUCH, Martin. 1993: Lepší začiatok. 15 rokov slovenského dokumentárneho filmu, s. 87.

namiesto reflexie minulosti sa snaží o reflexiu prítomnosti a spoločensko-sociálneho vývoja s naliehavou aktuálnosťou, ktorá je v slovenskom dokumentárnom filme menšinovou (výnimku tvoria filmy Zuzany Piussi – napr. *Koliba (2009)*, *Nemoc tretej moci (2011)*). Ako sa *Ladomírské morytáty a legendy* koncentrujú na subjektivitu pamäte a inscenovanie, tak *Hlas 98* využil autentickosť zaznamenávania pomocou priemyselných kamier v obrazovej rovine a telefonických rozhovorov v zvukovej rovine. Napriek tomu bol *Hlas 98* vyňatý z diskurzu o zmenách v dokumentárnom filme, a to pre problematické produkčné aspekty. Kaňuch pokračoval v tomto trende, keď ho v príspevku v diskusii uviedol pred časťou o reformách po roku 1998. Neukotvenosť a nejasnosť pozície *Hlasu 98* v slovenskom dokumentarizme, na rozdiel od „statusových“ *Ladomírskych morytátov a legend*, sa prejavila v spomínanej diskusii, ktorá sa namiesto pomenovania širších vývojových tendencií zasekla pri pomenovaní zlyhania Filmovej a televíznej fakulty, konkrétne jej zástupcov, pri reakcii na *Hlas 98* pre nevyjasnené autorské práva.

Naproti tomu, filmológ Ivan Ostrochovský považuje *Hlas 98*, na rozdiel od *Ladomírskych morytátov a legend*, za dôležitý z hľadiska vývoja slovenského dokumentarizmu. Ostrochovského dizertačná práca *Hlas 98*¹³ sa tematicky prekrýva s Brankovým vymedzením Generácie 90, no signifikantnosť Kubošovho filmu je vyjadrená už v jej názve. *Hlas 98* predstavuje podľa Ostrochovského generačný manifest nastupujúcej generácie tvorcov, ktorým sa vymedzili voči totalite mečiarizmu. Kubošovo dieło hodnotí ako gesto romantického vzopretia sa individuality, osobnej odvahy voči moci štátu, a režisérovi pripisuje pozíciu odvážneho a osamoteného hrdinu, ktorý bojoval voči skazenému a skorumpovanému systému. Ostrochovský považuje film *Hlas 98* za najzaujímavejší a najdôležitejší príbeh, aký v druhej polovici deväťdesiatych rokov vznikol na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU. Nastupujúcich filmárov spája podľa neho prihlásenie sa k príbehu tohto filmu a jeho kontextu: „To že si vybrali práve tento príbeh a nie iný, o tejto generácii hovorí viac, než akákoľvek hĺbková analýza ich filmov.“¹⁴

Kým Branko, Kaňuch a Hučko sa snažili priblížiť tematický, rétorický a produkčný kontext vznikajúcich filmov ako postupnú evolúciu domácej tvorby, tak Ostrochovského názor sa dá označiť za revolučný. Zdôrazňuje tematickú inováciu *Hlasu 98* v definovaní atmosféry a nálady národa počas mečiarizmu a súčinne ukazuje na autoreflexívnosť filmu, ktorý pomocou stratégie skrytej kamery odhaľuje prejavy mocensko-kontrolných mechanizmov v spoločnosti. *Hlas 98* poslúžil Ostrochovskému ako synekdocha nastupujúcich dokumentárnych tvorcov, ktorou sa vymedzuje voči Brankovým sumarizujúcim východiskám. Užitočnosť Ostrochovského postoja spočívala v odmietaní privilegovaného postavenia kategórií, akými sú autenticita, pravda, objektivita, a rovnako v apeli na mladších tvorcov, ktorí odmietali zaujať jednoznačný postoj k odlišovaniu medzi fikciou a nefikciou.

Ostrochovský si, podobne ako Branko, uvedomil limity akýchkoľvek definícií spoločných znakov nastupujúcich tvorcov, no napriek tomu vyčítal Brankovmu textu prílišné zovšeobecnenia a chybnosť jazykových pomenovaní. Tieto výhrady pôsobia pomerne malicherne: napr. (ne)originalita názvu Generácia 90 či prepoetizované

¹³ OSTROCHOVSKÝ, Ivan. *Hlas 98* [dizertačná práca]. Bratislava : Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2010.

¹⁴ Tamže.

označenie spoločného menovateľa, „pohľadu cez kvapku vody“. Je totiž zrejmé, že Branko len naznačuje vyjadrovanie pomocou synekdoch a dôraz kladie na subjektívne prefiltrovanie skutočnosti. Ostrochovský kritizuje Brankov text pre množstvo floskúl, no súčasne mu priznáva, že vystihol podstatnú vlastnosť skupiny autorov. Toto ocenenie je rovnako vágne ako Ostrochovského vyjadrenie o preferovaní faktu, že sa tvorcovia prihlásili k spoločnému príbehu filmu *Hlas 98*.

Ostrochovský odmietol používať pojem generácia, priklonil sa skôr k pomenovaniu skupina autorov alebo tendencia, ktoré podľa neho výstižnejšie hovoria o ich odlišnej poetike, aj napriek zjednocujúcemu pohľadu na esenciálnosť nového dokumentárneho filmu. Z praktického produkčného hľadiska vyzdvihol tematizáciu autorstva a vznik tvorivých partnerstiev tvorcov, ktoré sa formovali počas štúdia na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU a pokračovali aj po jeho skončení (napr. Peter Kerekes – Michal Kollár – Marek Šulík alebo Marko Škop – Ján Meliš). Pri hodnotení filmov jednotlivých režisérov a režisérok nemal Ostrochovský kritický odstup. Štýlovú rovinu filmov hodnotil prostredníctvom citátov, pričom pre pochopenie kontextu Generácie 90 vyšiel z jeho deskripcie ako prospešnejší vzťah medzi finančným pozadím dokumentárnych filmov a ich témou.

Z hľadiska inštitucionálneho zázemia Ostrochovský polemizoval s názorom Márie Ferenčuhovej, ktorý prezentovala v diskusii „15 rokov slovenského dokumentárneho filmu“. Pre Ferenčuhovú bol určujúci vplyv inštitucionálneho zázemia a prostredia na žáner, tému a využívanie výrazových prostriedkov dokumentárnych diel. Svoje východiská ilustrovala na rozlíšení dvoch línií, ktorých krajné póly stelesňujú Peter Kerekes a Zuzana Piussi. Voľba filmového dispozitívu (a nepriamo produkčné zázemie) ovplyvňuje autorské koncepty. Podľa Ostrochovského bolo nedostatočné a zavádzajúce vytvárať takúto kategorizáciu na základe použitej filmovej techniky. Princíp homevidea Zuzany Piussi chápe ako istú konvenciu, ktorá nie je ovplyvnená produkčným zázemím. Ostrochovský vnímal odlišnosť medzi Kerekesom a Piussi skôr vo fáze scenáristickej prípravy a skladby filmového diela. Kerekesova špecifickosť spočíva podľa neho v štúdiu odboru hraná réžia, pri ktorom sa častejšie pracuje s hotovým technickým scenárom než pri štúdiu dokumentárnej réžie. Rozdiel medzi Kerekesom a Piussi je potom založený na odlišnom používaní konvencií dokumentárnych filmov, pričom Ostrochovský rezignoval na hľadanie autorských odlišností v širšom kontexte. Namiesto Kerekesa uviedol na krajnú pozíciu dokumentárneho spektra režiséra Milana Baloga a jeho film *1.35* (2003). V podstate zachoval navrhnutý Ferenčuhovej model a skonkretizoval ho nasledovným usporiadaním tvorcov: Piussi – Kirchhoff – Kuboš – Vojtek – Škop – Lehotský – Kerekes – Balog.

Ostrochovského uvažovanie o Generácii 90 pôsobilo nekonzistentne v tom, že autor sa síce vymedzil voči prístupom Branka a Ferenčuhovej, odmietal hovoriť o generačnej spätosti, ale nepoužil argumenty, ktorými by svoje tvrdenia doložil. Prínos Ostrochovského spočíval v akcentovaní filmu *Hlas 98* ako tematického medzníka jedného obdobia a tiež v kladení dôrazu na postavenie autora filmového diela a jeho etickú (ne)zodpovednosť. S týmto jeho pohľadom sa dá súhlasiť: výnimočnosť *Hlasu 98* zostala doteraz – v pozitívnom aj negatívnom zmysle slova – neprekonaná.

Tomáš Hučko. Nové filmy, staré kritériá

V texte *Svojbytná dokumentárna krajina (z času na čas inšpirovaná susedmi)*¹⁵ sa Tomáš Hučko zamerával na dva charakteristické aspekty z Brankovho vyššie citovaného textu, ktoré identifikoval ako problematizáciu podstaty dokumentarizmu a odlišné realizačno-distribučné podmienky voči predchádzajúcemu obdobiu. Nezdieľal Brankov názor na kompaktnosť týkajúcu sa generácie a vyslovil podobnú výhradu ako Ostrochovský o odlišnej poetike dokumentaristov. Týmto vymedzením sa vyhol konkrétnejšiemu určeniu, či tvorcov považuje za generáciu (jeho slovami generačný šík) alebo len za voľnejšie zoskupenie autorov. Vo vyššie spomenutej dizertačnej práci *Slovenský sociálny dokumentárny film 90. rokov* z roku 2007 však Hučko ešte pracoval s pojmom generácia, keď vtedajšie tvorivé tendencie označil ako premeny filmovej reči dokumentárneho filmu od observácii ku kreácii. Nimi sa takpovediac prihlásil k Brankovmu modelu.¹⁶ Hučkove východiská boli ovplyvnené zastrešujúcou témou práce, t. j. sociálnym dokumentom. Najvýraznejšia tendencia nastupujúcich tvorcov – ich odlišný vzťah k predkamerovej realite, hre a mystifikácii – získala negatívne konotácie, pretože podľa Hučka sa vyčerpali možnosti autentického zobrazenia. Pri opise posunu poetiky v súvislosti s kľúčnym prístupom ku skutočnosti sa odvolal na Brankov text *Peter Kerekes – amatér z povolania*. Osobne však považujem za neadekvátne aplikovať takto zvolené kritériá na filmy, ako sú *66 sezón* (2003) a *Ladomírske morytáty a legendy*, lebo ich podstata nespočívala v zaznamenaní sociálnej reality, ale v zaznamenaní toho, čo si tvorca o (sociálnej) realite myslí. Hučko nedokázal prijať odlišnú paradigmu pri hodnotení nového dokumentárneho filmu a zotrval na pozícii, ktorá zo všetkých kritérií vyzdvihuje ako najdôležitejšie kritérium autenticity. Objavujúce sa trendy v slovenskom dokumentárnom filme považoval za problematické preto, lebo dochádza k striedaniu kvality vzťahu ku skutočnosti v rámci jedného diela. Základný dokumentaristický vzťah k skutočnosti (čo je podľa neho podstatou dokumentárneho filmu) sa stáva nedôveryhodným, a tak Hučko uvažuje, či je pomenovanie dokument ešte relevantné: „Základné piliere dokumentarizmu, i keď neustále diskutované, relativizované a uznávam aj relatívne – ale napokon predsa len reálne, v tomto konkrétnom filme [66 sezón – pozn. Ž. B.] nehrajú vážnu rolu. Isteže, takýto postup je celkom legitímny pri vytváraní filmového umeleckého obrazu, ale ťažko – aj pri benevolencii v terminológii – môžeme tento film považovať za dokumentárny (a sociálny) dokumentárny film už vôbec nie.“¹⁷ Hučkova výhrada akcentovala otázku adekvátneho metodologického rámca, ktorý nepreferuje z chronologického hľadiska jeden spôsob (mód) vytvárania dokumentárnych filmov, ale jeho nástroje dokážu odhaliť podstatu rôznych módov bez ohľadu na ich historickú následnosť, ich tradičnosť/konvencionalitu zobrazovania a produkcie významu.

¹⁵ HUČKO, Tomáš. *Svojbytná slovenská dokumentárna krajina (z času na čas inšpirovaná susedmi)*, s. 26 – 41.

¹⁶ Brankov prístup nie je špecificky slovenský, je identický s vývinovým prechodom medzi jednotlivými módmí podľa Billa Nicholisa. Pozri NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, JSAF, 2010.

¹⁷ HUČKO, Tomáš. *Slovenský sociálny dokumentárny film 90. rokov* [dizertačná práca].

Ladomírske morytáty a legendy, Hlas 98

Prostredníctvom analýzy filmov *Ladomírske morytáty a legendy a Hlas 98* je možné ilustrovať, že už pri zrode pojmu Generácie 90 pristupovali bádatelia k jeho vymedzeniu pomocou kritérií, ktorým prikladali odlišnú mieru dôležitosti.

Morytáty a legendy odkazujú k stredovekej epickej skladbe, obvykle jarmočnej, založenej na ústnej tradícii. Jej obsahovú náplň tvorili zázraky či vyfabulované rozprávania o významných ľuďoch, dôležitých udalostiach, vychýrených miestach a pod. Názov Kerekesovho filmu tak poukazuje na subjektívizovaný aspekt vypovedania, nejasnú kategóriu pravdivosti a režisérovu štylizovanú interpretáciu historických udalostí a historického času. Kerekes rezignoval na kategóriu objektívnej pravdy, postupne neguje možnosť preveriť minulé fakty. Každá interpretácia je nevyhnutne spojená so subjektom, s jeho osobnou pamäťou, takže neexistuje len jeden výklad jednej udalosti. Každá výpoveď sa deje na istom mieste a v istom čase, a tieto dve veličiny spoluurčujú jej aktuálny význam. Dedina Ladomírová aj košická plaváreň zo *66 sezón* majú zreteľne vymedzené súradnice v priestore a čase, v rámci ktorých dochádza k vypovedaniu – nie však v zmysle prísnej chronologickej následnosti, ale v zmysle reflexie subjektívneho a objektívneho plynutia času a ohraničenia miesta.

V *Ladomírskych morytátoch a legendách* sa striedajú ročné obdobia, ale bez očakávanej objektívizujúcej postupnosti jar – leto – jeseň – zima. Miestny poštár môže vďaka montáži a pohybu ozubeného kola na bicykli prejsť z nezasneženej do zasneženej krajiny, čo výstižne ilustruje princíp ľubovoľného vypúšťania situácií, elíps. Neustály časový kolobeh je vyjadrený metaforicky: krútiacimi sa vrtuľami na domáckej lavičke, vrtuľou na zachovanom exponáte lietadla a pod. Dôsledok, ktorý prináša – odumieranie –, predstavujú pomaly ťahaná kára s truhlou križujúca vyľudnenú Ladomírovú, opustený cintorín alebo prázdna zastávka MHD. Podobne v úvodných scénach vymedzuje priestor dediny aj chôdza miestnych obyvateľov zľava doprava a späť, a tak sa zdôrazňuje jej jedinečnosť a konkrétnosť. Vertikálne hranice určuje zhora vševidiace Božie oko, zdola zase zem ako pôda dávajúca život. Analogický význam má pre košickú plaváreň v *66 sezónach* voda ako (už sprofanovaný) symbol zrodenia nového života: v texte počujeme „bez vody nie je život“ a postava podávajúca pohár vody zdvojuje túto informáciu (alebo, inak povedané, vyjadruje ilustratívny dôkaz). V *Ladomírskych morytátoch a legendách* sú postavy (tu sociálni herci) v symbióze s nevyhnutnosťou prírodného kolobehu živlov, ktorý metonymicky vyjadrujú kruhy na vode, stúpajúci dym, pohyb oblakov, úrodnosť pôdy. Čerpajú z neho úžitok – plody, ktoré potrebujú pre vlastný život (napr. orechy zo stáročného stromu, vodu zo studne).

Prelomovosť *Ladomírskych morytátov a legend* spočívala v spochybnení možnosti utvrdiť sa a spoznať pravdivú hodnotu minulých udalostí, a tiež v polemike s nekontinuálnym prístupom k zlomovému historickému momentom. Postava ladomírskeho kronikára – svedka, ktorý má objektívne zaznamenávať uplynulú kolektívnu históriu – neguje tradičné modernistické (osvietenské) východisko snahou urobiť si vlastnú kroniku, teda vlastné dejiny, ako si ich osobne pamätal, s vlastnou interpretáciou. Aj rola Fedora Vica, ktorý fabuluje o Slovenskom národnom povstaní, odkazuje k rovnakému trendu spochybňovania dôkazov, autority svedkov a autenticity ich výpovedí. Podobne funguje úvodná inverzia poradia v prípade reprezentácie a jej referenta, keď je reprezentácia znázornená ako prvá: naivné obrázky lietajúcich šar-

kanov, vyzbrojených husárov, muža s bicyklom či momentky zo zberu úrody predchádzajú filmovému zaznamenaniu a poukazujú na relatívnosť chronológie. Navyše, pri tvorení reprezentácie historických udalostí sa môžeme opierať len o čiastkové referencie, pretože referenta skutočnej historickej udalosti nie je možné vypátrať. Kronikár predstavuje nielen postavu vrastenú do Ladomírovej, ale aj synekdochický princíp, ktorým Peter Kerekes v svojej tvorbe zaznamenáva historické momenty. Postava kronikára referuje k postave režiséra ako implicitného autora, či k jeho konštruktu vytvorenému prostredníctvom zbierky filmov o subjektívnej histórii.

Kerekesova interpretácia slovenských dejín 20. storočia vychádza z relativity poznania a v duchu postmodernity je založená na fragmentárnosti výpovedí priamych alebo sprostredkovaných účastníkov. Problém dokumentárnych filmov o histórii spočíva v hľadaní odpovede na otázku, ako sprítomniť minulé udalosti, ako vizualizovať dramatické momenty (vojenské bitky, strety armád a pod.), ktoré sa ešte neodohrávali v mediálnej ére, keď je ich zaznamenanie bežnou praxou, alebo ako zhmotniť momenty, ktoré sú dôležité len pre istý obmedzený počet dejinných účastníkov a majú vplyv na ich súkromné životy. V Kerekesových filmoch nájdeme spôsob, ako sa vyrovnáť s takouto prekážkou, a súčasne možnosť, ako zdôrazniť previazanosť jednotlivých generácií, ich spätosť v čase v zmysle pokračovania ľudského rodu.

Kerekes pracuje s protagonistami metonymicky na dvoch úrovniach. Na prvom, všeobecnejšom stupni predstavujú Ladomírčania obyvateľov Slovenska, ktorí boli svedkami zmeny režimov a preskupovania štátneho usporiadania, či už na úrovni mesta alebo dediny. Geografické ukotvenie filmu súvisí s rodinným pozadím režiséra, ktorý pochádza z východného Slovenska, a nemá zásadný vplyv na interpretáciu stvárnených historických udalostí (vznik prvej Československej republiky, Slovenského štátu, zjednoteného socialistického Československa, združstevňovanie a pod.). Preverovanie historických rámcov nie je založené na dôkazoch. Kerekes nečerpá z archívnych materiálov (oficiálne fotografie, záznamy z tlačé, citácie zákonov), neutieta sa k odborným autoritám, historikom či archivárom, ale využíva súkromné archívy fotografií, rodinných filmov, a najmä, konfrontuje priamych svedkov. Takto zadefinovanú východiskovú pozíciu synekdochicky vyjadruje ladomírsky kronikár v úvode a v závere filmu, aby upozornil na rámec tvrdení, opisov, spomienok, ktoré tu zaznejú.

Na druhom, konkrétnejšom stupni sú postavy Ladomírčanov štylizované ako sprítomnenie minulosti, predchádzajúcich generácií alebo historických účastníkov v jednotlivých obdobiach (vojaci, partizáni, ľudia transportovaní do koncentračných táborov). Generačnú previazanosť presvedčivo predstavuje obraz ruky na hrobe – metafora, ktorá vyjadruje dotýkanie sa minulosti a pretrvávajúci kontakt s ňou, spojenie toho, čo je, s tým, čo bolo. Nemeckí vojaci v druhej svetovej vojne potom môžu byť v prítomnosti stvárnení ako strašiaci na poli a plot ohraničujúci pasienok môže s príslušným emocionálnym nábojom vytvoriť most k spomienkam na otca v koncentračnom tábore. Podobne vyznieva aj inscenovaný súboj traktora a tanku na poli, keď každý zo strojov zastupuje protikladný aspekt života – zabezpečenie potravy nevyhnutnej pre život versus ničenie všetkého, čo príde do cesty. Namiesto dôkazných materiálov, ktoré svedčia na základe svojej faktografickej autority, Kerekes pracuje s rodinnými fotografiami z detstva či naivnými obrazmi zachytávajúcim nedramatickosť akcií. Dramatické akcie (napr. útok vojakov) sú vyjadrené kresbou vojačikov a podložené zvukovým sprievodom expresívnych výstrelov: farba a melódia hud-

by nekorešpondujú s naivnosťou obrazu. Rezignáciu na chronologické usporiadanie spomienok a obrazu jednej veľkej spoločnej histórie zdôrazňuje zatmievačka oddeľujúca jednotlivé výpovede Ladomírčanov. Režisérov postoj k historickým udalostiam je vyjadrený implicitne aj prostredníctvom symbolických obrazov, keď združstevňovanie znázorňuje ako cestu rútiaceho sa vlaku do tmavého tunela.

Kubošov film *Hlas 98*, ktorý Ivan Ostrochovský považoval za manifest skupiny nastupujúcich filmárov, je portrétom spoločnosti pred voľbami v roku 1998, očakávajúcej zmeny politického fungovania. Kuboš v snahe priblížiť atmosféru strachu, ktorá panovala v širokých vrstvách spoločnosti, vystupuje ako personálny pracovník z agentúry pracujúcej pre HZDS. V telefonických rozhovoroch ponúka svojim kamarátom a známym ako odmenu za voľbu kandidátov HZDS finančné výhody alebo kariérny postup. Režisér tak vytvoril interpretačnú paralelu k fungovaniu komunistického režimu pred rokom 1989, keď boli jednotlivci postavení pred rozhodnutie o spolupráci so štátnym aparátom, z ktorého v prípade súhlasu vyplynuli výhody, v prípade nesúhlasu zase životné komplikácie. Anketová štruktúra filmu evokovala sociologické metódy výskumu na zaznamenanie symptómov doby. Zámerné zatajenie Kubošovej identity pri rozhovoroch s protagonistami vyznievalo morálne otáznе a narúšalo dôveru v jeho etický rozmer. Dvojznačnosť presviedčania spočívala v divákovej možnosti zaujať dva rovnocenné postoje: či je takýto spôsob zaznamenania najvýstižnejší a najaktuálnejší z hľadiska reflexie mechanizmu moci, alebo či je jeho presvedčivosť negovaná exhibicionistickým predvedením sa tvorcu – performeru, ktorý zneužíva blízke osoby na reprezentáciu výstižných charakteristík spoločnosti.

Výstavba *Hlasu 98* bola založená na kontraste medzi prítomným a skrytým, obrazová a zvuková línia fungovali ako takmer nepretínajúce sa paralely. V zvukovej zložke boli prezentované názory respondentov, zväčša oddelené vyzváňacím tónom telefónu, ktorý vyčleňuje celé spektrum reakcií protagonistov – od súhlasu cez pochybnosti, nechotu vyjadriť svoj názor až po rázne odmietnutie spolupráce, s gradujúcou expresivitou vyjadrení. Kým v obraze dochádza k nezainteresovanému sledovaniu bežných činností v bratislavských lokalitách a chladný odstup evokuje špionážne postupy (snímanie cez výklad, kamera kopírujúca pohyby človeka), v zvukovej zložke sme svedkami emocionálneho prežívania, aj keď vyjadreného len slovami. Stereotypnosť obrazovej línie pôsobí zámerne unavujúco, nedramaticky. Zábery pochádzajú buď z kamery Martina Kollára, ktorá zaznamenáva bežný ruch na uliciach a v obchodoch, alebo z priemyselných kamier v obchodoch, na pumpách, v reštauráciách či na letisku. Významová zhoda medzi obrazom a zvukom sa objaví iba v jednom prípade: pri rozhovore o prípadnej emigrácii, sprevádzanom zábermi z letiskovej haly a lietadiel pripravujúcich sa na štart. V štruktúre filmu dochádza k disrupcii motívickej línie prostredníctvom spotov z produkcie HZDS, ktoré sú zamerané na všetky sociálne skupiny a vrstvy, čím sa intenzívne zdôrazňuje masový dosah politiky jednej strany a moci na väčšinu aspektov života. Pri montáži spotov dochádza k pleonazmom, zdôrazňuje sa ich široká marketingová zacielenosť – takýto široký rozptyl je analógiou k obrazu každodennosti, keď mohol byť každý jedinec oslovený na spoluprácu a súčasne sledovaný.

Dvojznačnosť zobrazovaného a vypovedaného v *Hlase 98*, podobne ako v *Ladomírskych morytátoch a legendách*, vyvolala otázky o nemožnosti pravdivo, bez skreslenia zaznamenať okolitú skutočnosť. Kuboš spochybnil možnosť prenosu informácií v rámci kategórie objektivity, čo ho pripodobňuje ku Kerekesovmu skepticizmu jedi-

nej historickej pravdy. Objektívna pravda je podľa Kerekesa prekonanou koncepciou. Spoznávanie minulosti je založené na subjektívnom rozpamätávaní sa, ktoré ovplyvňujú mnohé emocionálne faktory, a tak sa história stáva históriou toľkých ľudí, ktorí o nej referujú. Východisko, ktoré podľa Kerekesa spočíva v prijatí subjektivity a množstva právd, Kuboš nenavrhuje. Performatívny prístup v *Hlase 98* bol pokusom dopátrať sa „pravdivejšej skutočnosti“, čomu režisér podriadil svoje rétorické východisko – fingovanú anketu medzi priateľmi a známymi. Kým Kerekesov prístup k protagonistom a udalostiam sa dá považovať za subverzívny voči oficiálnemu historickému výkladu, tak Kubošovo účinkovanie sa z etického hľadiska nedá jednoznačne označiť za morálne primerané. Tak ako diváci spravodajstva verejnoprávnej televízie nedokázali odhaliť falšovanie a skresľovanie informácií, tak ani Kubošovi protagonisti z *Hlasu 98* nemohli vedieť, že sa podieľajú na sociálnom experimente. Kubošova odpoveď na otázku, či je možné dopátrať sa k (objektívnemu) poznaniu vo svete, v ktorom sú informácie filtrované rozmanitými médiami, je záporná.

Snaha o zmapovanie nového smerovania slovenskej dokumentárnej tvorby, pre ktorú sa vžilo pomenovanie Generácie 90, vychádzala z natoľko odlišných kritérií, že najviac akceptovaným prístupom sa javí vnímať ju ako istú značku, brand, ktorý charakterizuje výrazne subjektívny prístup tvorcu k spracúvanej realite. V popredí filmového diela sa nachádza postava autora dominantne prezentujúceho samého seba a vlastné stanovisko k téme, aj na úkor objektívnejšieho výkladu a zotrvania na úrovni partikulárneho poznania. Od komunikácie univerzálnejších významov tak nastáva posun k modelom, ktorých najzásadnejším poznávacím znakom sa stáva vlastná performancia tvorcu, či už v skrytej alebo explicitnej podobe.

GENERATION 90

Žofia BOSÁKOVÁ

The text deals with the context in which the term Generation 90, which refers to the most prominent contemporary Slovak documentary makers, was constituted and developed. It returns to the term's author, Pavel Branko, and his analysis from the beginning of the new millennium, and then maps subsequent scholarly responses to Generation 90. In its conclusion, the paper introduces two key works of the new artistic movement, *Ladomírske morytáty a legendy* [The Horror Stories and Legends of Ladomir] and *Hlas 98* [Voice 98].

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0797-12 – Slovenská kinematografia po roku 1989.