

NOVÉ PERSPEKTÍVY

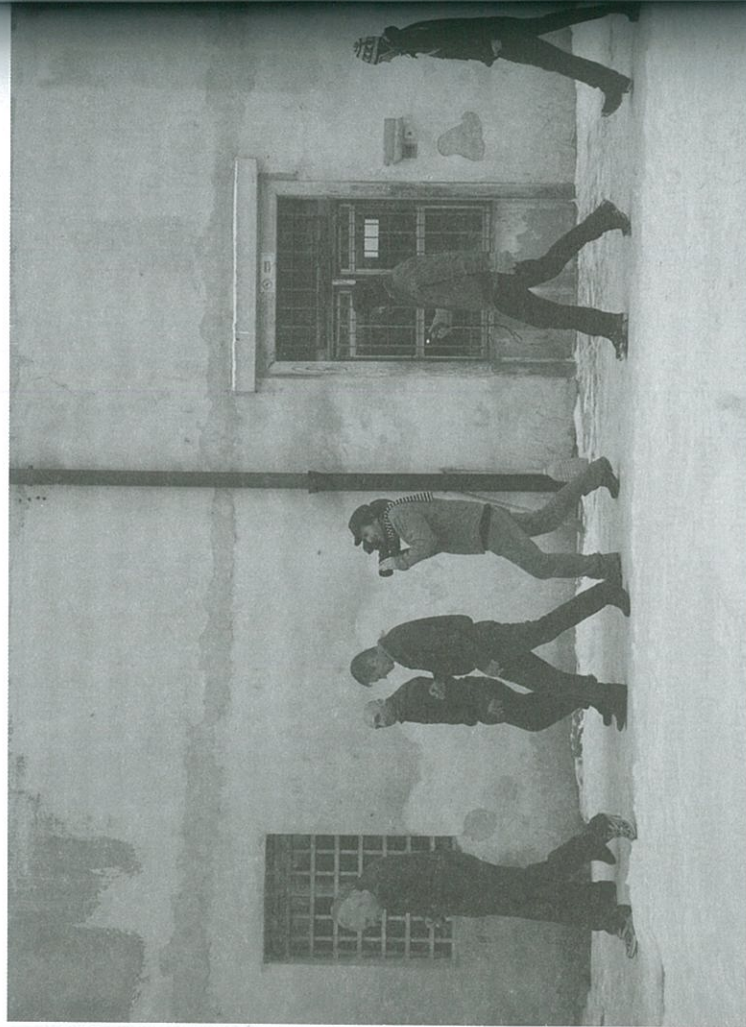
Výmena generácií a nové tvorivé prísluby

V poslednom sledovanom období dochádza na Slovensku ku generačnej obmene na poli autorov dokumentárnych filmových diel. V celovečernej produkcii sme svedkami niekoľkých autor-ských debutov, ktoré nadväzujú na tradíciu dokumentaristov „generácie 90“, filmárov, ktorí ukončili štúdium dokumentárnej réžie na FTF VŠMU v Bratislave v deväťdesiatych rokoch a po sé-rii medzinárodne oceňovaných celovečerných dokumentárnych projektov plynulo prešli k réžii hraných filmov. Generačná výme-na je zároveň logickým vyústením doterajšej dokumentaristickej praxe. Debutujúci autori dokumentov už nie sú v situácii, ktorú by sme mohli označiť ako vákuum, teda pojmom, ktorý najlepšie vystihuje obdobie nástupu bývalej generácie, keď po roku 1989 zánikom štátneho monopolu skolaboval systém inštitucionálneho zázemia pôvodnej tvorby.³⁰⁴ Diela autorov „generácie 90“ vznikali neraz v divokých podmienkach a v zápase so Slovenskou televí-ziou. Systematická štátna podpora audiovizie sa sformovala do dnešnej podoby až v roku 2009 vznikom Audiovizuálneho fondu.³⁰⁵

Nastupujúca generácia sa musela svojpomocne vyrovnávať s týmto stavom. Okrem problémov umelecko-estetických riešili za pochodu otázku produkčného zázemia, využívali podporu

³⁰⁴ Martin Šmatlák, *Znova na práhu zvelosti. Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti*. In: *Kino-Ikon* 2014, č. 2, s. 29-62.

³⁰⁵ Po takmer dvadsiatich rokoch od zániku štátneho monopolu v oblasti filmu nadobudol 1. januára 2009 účinnosť zákon č. 516/2008 Z. z. o Audio-vizuál-nom fonde. Vznikla tak nová verejnoprávna inštitúcia na podporu a rozvoj audiovizuálnej kultúry a priemyslu. Fond nahradil grantový program Ministerstva kultúry SR a výrazne rozšíril možnosti aj zdroje podpory. Viac informácií pozri na: <http://www.avf.sk/aboutus.aspx> (19. 10. 2015).



Z nakrúcania filmu *Comeback* (2014) na hlavnom vychádzkovom dvore v ilavskej väznici – (zľava) neznámi väzni, kameraman Ivo Miko, kameraman Jaro Valko a režisér Miro Remo

Foto: Juraj Ištvánik, zdroj: súkromný archív Míra Rema

štátneho fondu kultúry Pro Slovakia, zdroje z tretieho sektora, až si nakoniec založili vlastné nezávislé produkčné spoločnosti a vstupovali do koprodukcii. V priebehu rokov sa postupne oboznamovali s fungovaním európskeho audiovizuálneho trhu, s problematikou medzinárodného koprodukčného spolufinancovania projektov, zúčastňovali sa na rôznych typoch *pitching* fórov a zahranicií (napríklad v rámci projektu DOK.Incubator na MFDF Jihlava), určených pre tvorcov a producentov, a v neposlednom rade svojpomocne riešili otázky marketingu a distribúcie vlastných dokumentárnych diel. Základným predpokladom ich úspechu bola orientácia na európsky filmový kontext, na voľbu námety prekračujúceho lokálne špecifika domáceho trhu, kým predchádzajúci autori z deväťdesiatych rokov, pôsobiaci v kinematografii aj pred rokom 1989, sa viac spoliehali na kon-
text česko-slovenský.

Okrem autorskej dokumentárnej tvorby a *selfmade* produkcie sa po roku 2012 začínajú motivácie týchto úspešných autorov radikálne meniť. Plynule prechádzajú do pedagogického stavu v Ateliéri dokumentárnej tvorby FTF VŠMU (Peter Kerekes, Jaro Vojtek, Robert Kirchhoff, Marek Šulík), Marek Leščák v Ateliéri scenáristickej tvorby FTF VŠMU alebo ostávajú v pozícii nezávislých producentov a tvorcov (Marko Škop, Zuzana Piussi, Juraj Lehotský, Marek Kuboš). Ďalším významným ukazovateľom, ktorý vypovedá o zmene trendu a o zavišení jednej úspešnej tvorivej etapy, je príklon niektorých dokumentaristov k hranej filmovej forme, čo môžeme označiť za „redebut“ tých istých autorov v príbuznej audiovizuálnej oblasti. V hranom filme debutovali Juraj Lehotský (*Zázrak*, 2013), Zuzana Piussi (*Babička*, 2009), Jaro Vojtek (*Deti*, 2014), Marko Škop (*Eva Nová*, 2015), ale aj Ivan Ostrochovský (*Koza*, 2015). Peter Kerekes sa dlhodobo pohráva s princípmi hranej réžie v dokumentárnom filme, pričom takáto estetika prevažovala nad tradičnými spôsobmi dokumentárnej praxe už pri jeho poslednom, kolektívnom projekte (*Zamatoví teroristi*, 2013), ktorý vznikol v spoluprázi s Ivanom Ostrochovským a Pavlom Pekarčíkom.

Medzi základné prínosy autorov „generácie 90“ v oblasti dokumentárneho filmu môžeme zaradiť explicitné prelínanie hraných a dokumentárnych prvkov, využívanie inscenačnej metódy, štýlový eklekticismus a kombinovanie klasických dokumentaristických postupov v jednom filme, odmýtzovanie autora a filmového štábu cez ich umiestnenie dovnútra scény alebo do centra deja, príklon k intímnejšej forme publicistiky a k subjektívnej interpretácii dejín, konceptuálny prístup pri výbere vhodného námety, sklon k analýze všeobecných pravidiel fungovania spoločnosti cez prípadovú štúdiu prostredia a postáv na úrovni marginálneho fenoménu alebo javu a inklinácia k zobrazovaniu menších a subkultúr rôzneho druhu.

Ak sme po roku 2010 boli konfrontovaní s experimentovaním s hranou formou vnútri dokumentárnej výpovede, teraz by sme mohli v dielach týchto autorov skúmať dokumentárne prístupy v spôsoboch réžie hraných filmov (čo však už presahuje nami sledovanú tému). Ak sa však obzrieme za filmami, ktoré táto plodná a úspešná generácia nakrútila, môžeme poukázať na charakteristické črty, ktoré prirodzene vplývali na tvorbu nových, debutujúcich autorov.

K výraznejšej obmene tvorcov v oblasti autorského dokumentárneho filmu kontinuálne dochádza po roku 2012, keď sa v našej distribúcii objavuje viacero nádejných celovečerných debutov. Nastupujúci autori sa museli v prvom rade konfrontovať s najúspešnejšou etapou slovenskej dokumentaristiky v ére samostatnosti. Pri absencii diverzifikovanej pôvodnej tvorby, neexistencii televíznej dokumentárnej protiváhy a malom množstve aktívnych autorov v porovnaní s počtom absolventov, ktorí za posledných desať rokov absolvovali réžiu dokumentárnych a hraných filmov, sme stále v situácii, keď debutantov v oblasti celovečerného autorského dokumentu spočítame na prstoch jednej ruky a pri kvalite ich debutov narazíme na značné rozdiely. Ešte skôr ako začneme rozoberať jednotlivé filmy, musíme zdôrazniť, že debutanti sa pri individuálnej tvorbe museli konfrontovať s výlučným a elitným postavením svojich

predchodcov a s originalitou a invenciou ich diel, oceňovanou najmä v medzinárodnom festivalovom kontexte, ale bez väčšieho diváckeho ohlasu v domácom prostredí.

Nízka návštevnosť slovenských filmov je všeobecný jav, ktorý sa netýka len dlhometrážnej dokumentárnej produkcie, ale zasahuje aj do oblasti slovenských hraných filmov, ktoré vznikli v sledovanom období. Ide o celospoločenský fenomén, nie o chybu filmových tvorcov alebo tematického zamerania ich filmov. Napriek tomu môžeme o nových debutantoch hovoriť ako o pokračovateľoch v tradícii predchodcov na všetkých úrovniach filmovej tvorby, na poli produkčnom, tematickom, estetickom, autorskom, formálnom, marketingovom i distribučnom. Ide o dlhometrážne dokumentárne prvotiny autorov ako Miro Remo (*Comeback*, 2014), Vladislava Planchčiková (*Felvidék - Horná zem*, 2014), Patrik Lančarič (*Hrana - 4 filmy o Marekovi Brezovskom*, 2014), Adam Olha (*Nový život*, 2012), Arnold Kojnok (*Lyrík*, 2014), Adam Hanuljak (*Chránené územie*, 2010) a Tomáš Kruppa (*Absolventi - Sloboda nie je zadarmo*, 2012).

Všetci spomenutí režiséri sa dostali k dlhometrážnemu dokumentárnemu debutu inou cestou ako príslušníci generácie pred nimi. Nespája ich ani generačná príbuznosť, ani rovnaké školské zázemie, ani porovnateľné tvorivé východiská. Jednoznačne najbližšie má ku „generácii 90“ režisér Miro Remo. Vyšiel z rovnakého prostredia, študoval na bratislavskej VŠMU, mal rovnaké pedagogické vedenie; vo svojom študentskom filme *Arsy-Versy* (2009) skĺbil invenčný dokumentarizmus Petra Kerekesa a tradičný záujem o človeka v počiatí Dušana Hanáka. Zároveň je *Arsy-Versy* príkladom „rodinného“ typu dokumentu, čiže takého, v ktorom autor čerpá námety zo svojho najbližšieho okolia. Postavami príbehu sú členovia jeho rodiny, respektíve režisérovi blízki príbuzní. Túto malú výhodu „domáceho“ námety uplatnili aj ďalší debutujúci režiséri, ako napríklad Vladislava Planchčiková, takisto absolventka VŠMU, a Adam Olha, absolvent pražskej FAMU. Oni však použili na pretlmočenie témy subjektívnu formu, keď je autor filmu zároveň rozprávačom príbehu v prvej osobe.

Vo všetkých prípadoch ide vo väčšej či menšej miere o orientáciu námety na portrét: portrét jednotlivca (Kojnok, Lančarič), skupinový portrét, napr. jednej rodiny (Olha) alebo jedného divadelného súboru (Hanuljak), portréty absolventov rovnakej školy (Kruppa) či autoportrét s presahom na reflexiu subjektívne vnímaných veľkých dejín (Planchčiková). Len Remov *Comeback* a Kojnokov *Lyrík* sa posúvajú z prostredia „domáceho“ námety a reflektujú tému, ku ktorej tvorca nemá priamy osobný vzťah. Ďalšia zaujímavá profilácia sa ukáže pri podrobnejšom rozbere tematického zamerania filmov. Alternatívnu (subjektívnu) interpretáciu veľkých dejín prináša Kojnok v *Lyríkovi* aj Planchčiková vo *Felvidéku - Hornej zemi*, zintímnenný pohľad na rodinnú históriu s presahmi na zmeny osobnosti a postavenie jedinca skúma Olha v *Novom živote* i Lančarič v snímke *Hrana - 4 filmy o Marekovi Brezovskom*. Ani film *Arsy-Versy* sa nevyhýba analýze rodinných vzťahov v súvislosti s autorom filmu ako členom tejto rodiny. Len *Chránené územie* Adama Hanuljaka a Kruppov film *Absolventi - Sloboda nie je zadarmo* vyvolávajú pochybnosti, či sa ocitli v distribučnej sieti pre kiná právom, alebo len prešli sitom distribučnej premiéry namiesto priameho televízneho uvedenia. Ale to je skôr systémový problém súčasnej slovenskej kinematografie: nekritické uvádzanie všetkého, čo sa nakrúti, v kinodistribúcii, keďže verejnoprávne médium nedokáže výraznejšie plniť funkciu podpory autorskej televíznej tvorby. Do rovnakej kategórie môžeme zaradiť aj ďalšie filmy: portrét *Arcibiskup Bezák z bohom...* od Olgy Záblačkej (2014) či debut Dana Dangla a Lukáša Zednikoviča 38 (2014) o hokejistovi Pavlovi Demitrovi. To, že sa tieto filmy ocitli v kinách, súvisí aj s podporným systémom Audiovizuálneho fondu, ktorý finančne podporuje uvádzanie pôvodných slovenských audiovizuálnych diel do kinodistribúcie. To však neznamená, že v prípade menovaných titulov ide o umelecky invenčné alebo autorsky ambiciózne počiny; tieto diela sa z hľadiska formálneho spracovania pohybujú na úrovni remeselne zvládnutej televíznej publicistiky. Mimoriadny divácky úspech filmov 38 a *Arcibiskup Bezák*

zbohom... ako aj filmu *Rytmus - Sídliiskový sen* (2015) od Mira Drobného však svedčí o zmene zamerania autorov na komerčný úspech na základe spracovania divácky atraktívnych tém formou portrétov, počt osobnostiam. Tematicky tieto filmy reagujú na dopyt a zmenu diváckych očakávaní, svoj komerčný úspech zakladajú na mimofilmovej popularite osobností a už oveľa menej ich zaujíma esteticko-formálny alebo umelecký prínos ich diel.

Čo sa týka formálneho spracovania jednotlivých diel, o ktorých budeme hovoriť, i tu nájdeme značné rozdiely. Ak si budeme všimnúť autorský rukopis a kreatívny vklad tvorivého štábu, môžeme v celkovom výsledku použiť pozitívne hodnotenia, najmä pri filmoch *Comeback*, *Felvidék* - *Horná zem* a *Nový život*.

Comeback nadväzuje na trend invenčného spracovania dokumentárneho príbehu, tak ako sa postupne rozvíjala žánrová a formálna diferenciácia v poetike diel „generácie 90“. *Felvidék - Horná zem* upúta kombináciou autoprtréту, denníkového čítania, archívnych záberov a animátorských techník, čo vo vysokej miere ozvlášťňuje výsledné spracovania témy subjektívne vnímaných súkromných dejín. Adam Olha v snímke *Nový život* pracuje s rodinnými archívmi a prináša obnažujúci skupinový portrét vlastnej rodiny. Pri analýze príčin rozchodu svojich rodičov využíva najmä súkromné archívne zdroje. Na situáciu nazerá zvonku z pozície osamostatneného človeka, predtým člena kompletnej rodiny, pohráva sa s formou autoprtréту, v ktorom vystupuje ako rozprávač. Svoje videnie situácie konfrontuje s názormi otca, iniciátora rozpadu rodiny a zmien v nej. Zaujímalo ho aj pohľad zvnútra, zostavený z názorov opustenej matky a sestier, ktoré žijú naďalej v jednej spoločnej domácnosti tak ako pred odchodom otca od rodiny. Snímka *Hrana - 4 filmy o Marekovi Brezovskom* je štvorohľadom na výnimočnú osobnosť hudobného života deväťdesiatych rokov a zároveň vypovedá o bratislavskej generácii, ktorá myšlienkovito tvorivo dospievala v porevolučnom období po roku 1989. *Chránené územie* je z tohto hľadiska televíznou publicistickou reportážou a film *Absolventi - Sloboda nie je zadarmo* vykazuje stopy autorského manierizmu úzkym zameraním

sa tvorcov na výpovede kamarátov, bývalých spolužiakov z Akadémie umení v Banskej Bystrici, bez zovšeobecňujúceho presahu, ktorý by dokázal podať komplexnejšiu a objektívnejšiu správu o situácii absolventov vysokých škôl na Slovensku. Kruppov výber protagonistov je pomerne úzky a výlučný.

Pristavme sa teraz pri jednotlivých debutoch. Ako sme už konštatovali, Miro Remo úspešne nadväzuje na tradíciu autorského filmu absolventov bratislavskej VŠMU. Upozornil na seba už mimoriadne oceňovanou krátkometrážnou snímkou *Arsy - Versy*. „Hore a dolu“ či „vrch a spodok“ je kľúčom k celkovému poňatiu portrétu extrovertného čudáka Luba Rema, režisérovho strýčka, ktorý sa v amatérskych podmienkach venuje výskumu netopierov a v päťdesiatke stále žije so svojou mamou v jednej domácnosti v rodinnom dome. Z filmu vyžaruje hravá tvorivá energia, ktorá je charakteristická aj pre absolventský film Petra Kerekesa *O troch dňoch v Jasovskom kláštore* (1996). Zároveň si Remo osobitne všimá vzťah syna a matky, ktorý je postavený na hlavu, podobne ako visia dolu hlavou Ľubove netopiere. Žena v dôchodkovom veku podporuje vašen dospelého, ekonomicky neaktívneho syna, čo pôsobí obrátené voči všeobecnému poriadku. Syn sa zaujíma najmä o život drobných lietajúcich cicavcov, ktoré často vnímajú svet zavesené dolu hlavou. O tom, že ide o film blahosklonný a s pritakajúcim prístupom režiséra k vášni „adolescentného“ päťdesiatnika, vypovedá aj posledný, inscenovaný záber filmu: kamera po dlhej jazde po dvore so sušiacimi sa fotografiami netopierov vstiacimi na šnúrach na bielizeň znehybnie pri pohľade na matku a jej syna zaveseného dolu hlavou na konári stromu, ktorý, mávajúc rukami ako krídlami, kričí: „Mama, ja som najväčší netopier na svete.“³⁰⁶

Ďalšie inscenované scény rozvíjajú koncept bádateľa objaviteľa, ktorého zápal môže podľa zdravého rozumu väčšiny vyvolať lávať smiech, no na druhej strane odráža fanatizmus subjektu

306 Citované z filmu.

amatéra a jeho pohltenie predmetom bádania, čo je v dnešnej dobe, zameranej na kariéru, prospech a zisk, ojedinelé, prakticky neužité a veľmi netradičné. Vo filme sa objavuje aj kritika súčasných pomerov v podobe verbálnych narážok matky na uponáhľanú dobu a na ženy, ktoré idú len po peniazoch, zatiaľ čo takúto vášeň pre bádanie už nikto neocení. Mama Lubov spôsob života kritizuje, ale na druhej strane aj obráňuje a synovu vášeň podporuje. Režisér protagonistovo čudáctvo akceptuje, neškodné a spoločensky nevýznamné počínanie Luba monumentálne povyšuje zábermi-citátmi i hudbou z filmu *2001: Vesmírna odysea* (1968) Stanleyho Kubricka. Význam Lubovej existencie môžeme prirovnať k významu netopierov v prírode. Úsmevný fanatizmus hlavnej postavy nikomu neublíži, ale oveľa škodlivejšie ako zmysel pre naoko nezmyselné bádanie. Človek-netopier má právo na život.

Podobnou optikou môžeme nazerať aj na *Comeback*, ktorý obsahuje jasne vyhranené a spoločensky angažovaný podtext, ale bez moralizátorského postoja tvorcu k predvádzanému. Angažovanosť autora vyzaruje skryto spoza príbehu. Určite nejde o dominantný motív, pre ktorý režisér nakrútil film o väzňoch z ilavskej väznice. Angažovaná rétorika v tomto prípade autorského dokumentu ustúpila pred atraktívitou príbehov dvoch hlavných hrdinov - väzňov. Pociťujeme ju však za príbehmi, v skrytej nepriamej reči, čo je jedna z možností, ako divák priamo nezaťažovať, ale pôsobiť na neho hlavne efektívnymi atrakciami. Treba však povedať, že spoločenský problém, ktorý pulzuje v pozadí príbehov, sa vplyvom atraktívnej formy spracovania stráca z dohľadu. Ostáva vytesnený mimo atrakcie a v princípe funguje len ako doplnkový sprievodný jav za príbehmi o outsideroch. Vnímame ho len na pozadí jedinečných singularít. Remo však nenakrúcal publicistický film o problémoch väzňov, ale sústredil sa na kreatívne spracovanie autorského dokumentu o dvoch konkrétnych recidivistoch, v súlade s poetikou filmov „generácie 90“.

Z tejto perspektívy sa budeme zaoberať sociálnymi dôsledkami väzby na Mira a Zlatka po ich návrate z výkonu trestu do spoločnosti a príčinami ich návratu do výkonu trestu po recidíve. Remo sa snaží diváka zabávať bez toho, aby bezprostredne zatažoval jeho pozornosť spoločenskou reflexiou problému. Tomuto cieľu zodpovedá aj zvolená forma spracovania. Napriek istým výhradám k niekoľkým koncepcie nedotiahnutým motívom treba uznať, že režisér premyslene pracuje s odkryvaním emocionálneho rozpoloženia protagonistov, snímaných v prírodných prostrediach a situáciách: vo väzení, na slobode, po návrate z výkonu trestu domov, pri snahe zaradiť sa do spoločnosti, pri čakaní na verdikt súdu, v súkromí a v neposlednom rade aj po návrate do väznice. Názov filmu je istou slučkou, podobne ako názov *Arsy-Versy*: vystihuje návrat z väzenia do spoločnosti, ale aj návrat do väzenia. Trestanci sa vo filme často vyjadrujú, že väzenie na nich pôsobí prirodzenejšie ako civil, čo vyvoláva otázku, akým spôsobom štát pracuje s prevýchovou delikventov a aké šance im poskytuje po skončení trestu, aby zvládli návrat do bežného života. Väznica so svojimi železnými pravidlami je pre nich bezpečným miestom s presným režimom, zatiaľ čo civilné prostredie na nich pôsobí priam nepriateľsky, neprívetivo. Stáva sa pre nich nehostinným a neznámym svetom, kam sa nevedia zaradiť a kde nedokážu pokračovať v živote. Inštitúcie im pri návrate nepomáhajú, skôr naopak. Na slobode sa ocitajú bez podpory kamarátov, bez rodiny, bez domova, bez práce, bez príležitostí, bez šance na lepší život, čím termín *comeback* nadobúda v ich živote zvláštny zmysel.

Práve o takejto realite vypovedá aj príbeh Mira, ktorý vplyvom ekonomicky nepriaznivej situácie v rodine začal s trestnou činnosťou už ako mladistvý. Pochádza zo sociálne slabšieho prostredia, rýchlo sa dostal na šikmú plochu a ďalšiu časť života prežil vo väzení, ktoré vo filme opúšťa, aby v ňom napokon opäť skončil. Pri výstupnej prehliadke na záver výkonu trestu sa lúči s lekárom pozdravom „dovidenia“, na čo mu on karhavo odpovie „zbohom“. Remo ustavične vizuálne zdôrazňuje Mirov

pocit vykorenenia a osamelosti. Bez zábran sa dokáže celé hodiny zabávať s tarantulou, na slobode s labuťou na brehu jazera v Petržalke. Inklinuje k pozorovaniu akváriových rybičiek alebo k sledovaniu exotických vtákov v kletke, čím režisér charakterizuje jeho situáciu. Samota v cele je v jeho prípade rovnaká ako samota na slobode. Rozdiel je v tom, že v civile musí nieť zodpovednosť za svoje konanie, čo je pre neho niekedy oveľa ťažšie, ako dodržiavať väzenské pravidlá. Rovnosť šanci sa pre neho oproti bežným občanom redukuje na minimum. Remo na to upozorňuje v scéne, v ktorej Miro hovorí o negatívnom výstupnom posudku, podľa ktorého sa nehodí na nijakú zodpovednejšiu prácu. Ďalšou prekážkou je register trestov, ktorý musí predložiť zamestnávateľovi vždy, keď sa uchádza o prácu. Návrat do spoločnosti je preto dramaticky ťažký a oficiálne inštitúcie túto situáciu neriešia, ale sťažujú. Bez pomoci, bez rodiny, bez domova a bez práce je len otázkou času, kedy sa vypustený Miro opäť vráti do kletky. Život v „zajatí“ je pre neho istejší ako pobyt na slobode, kde naňho čhajú nástrahy bežného sveta. Jeho príbeh má spoločenskokritický podtón. Zábery na zajaté živočíchy demonštrujú jeho situáciu, ako v prípade vodného slimáka, ktorý stratí na oboj strane kameňa rovnováhu a zrúti sa ku dnu. Miro však režisérovi na slobode uniká. Nakrúca ho vo väzení, pri prepustení, vo chvíľach samoty na slobode a po návrate do ilavského väzenia. Škorpión, ktorého má Miro vytetovaného na zátylku, najlepšie charakterizuje jeho povahu: keď sa cíti ohrozený, bodne bez toho, aby si uvedomil možné následky. Sklon k zločinu vystihuje aj fotografia na monitore osobného počítača, na ktorej Miro mieri pištoľou do objektívu fotoaparátu s výrazom, ako keby išlo o ozajstný prepád so zbraňou v ruke. Okrem priamych výpovedí na kameru, skrytej kamery a autentického snímania zvuku používa Remo aj postsynchronne presahy, keď kombinuje nahrané repliky s príslušným obrazovým materiálom.

Príbeh druhého protagonistu Zlatka je spracovaný kompaktnejšie. Veľký detail jeho tváre otvára i ukončuje celý film:

na začiatku s výkrikom, že už ďalej nemôže, a na konci s plačom a pohľadom do kamery. Tieto afekty sú prejavom bezmocnosti, pretože ľútosť nad trestnými činmi Zlatko viackrát verbálne poprie. Odsúdenie chápe ako dostatočné na zmazanie pocitu viny. Práve jeho postava vytvorila okolo seba priestor na komplexnejšiu a dramatickejšiu hru ako v prípade Mira. Remo to využíva a zároveň prechádza z registrujúcej pozície, ktorú mal počas nakrúcania vo väzení, do pozície aktívnejšej réžie. Recidivista Zlatko sa podobne ako Miro dostal do väzenia veľmi skoro. Podpálil čerpaciu stanicu, spáchal niekoľko lúpeží a sprenevier a vo výkone trestu strávil väčšinu dospelého života. Zastihli ho dve amnestie, jedna ešte v starom režime a druhá, kontroverzná, udelená Václavom Havlom. Nikdy sa však nedokázal na dlhší čas zaradiť do spoločnosti a skôr či neskôr putoval naspäť do výkonu trestu. Drsný mužský väzenský svet mala v Zlatkovom príbehu vyvážiť redaktorka RTVS (Mira Ábelová), podstrčená štáбом, ktorá sa do príbehu recidivistu dostala bez vysvetlenia a rovnako bez odôvodnenia z neho aj vypadla. Jej spoluúčasť na nakrúcaní pôsobí umelo a dramaturgicky bezúčelne. Supluje totiž interakciu štábu s protagonistami, ale jej úloha v takejto polohe je už dávno prekonaná; v podobných prípadoch sa takejto úlohy bežne ujíma priamo režisér buď osobným vstupovaním do deja, alebo formou otázok kladených spoza kamery. Oveľa dôležitejšiu a emotívnejšiu úlohu na seba preberá iný ženský element, zastúpený, podobne ako predtým vo filme *Arsy-Versy*, postavou Zlatkovej mamy. Relácia dobrá matka verzus zlý syn je funkčným naratívnym prostriedkom. Postava matky funguje ako synova protiváha, pričom identifikácia s niekým, kto je bytostne späť s osudom protagonistu, ale stojí na opačnej strane, zvyšuje mieru prežívania Zlatkovej situácie divákom. Medzi najdramatickejšie okamihy filmu môžeme zaradiť kulmináciu scény zo súdnej siene, keď Zlatko s mamou čakajú na verdikt týkajúci sa odvolania v prípade úverového podvodu. Zlatko pôsobí na súde od začiatku rezignovane. Takúto atmosféru navodilo už predtým niekoľko inscenovaných dialógov matky a syna. Zlatko často

kritizuje systém súdnictva. Ponosuje sa na neprimerane vysoké tresty za malé delikty v porovnaní s kauzami úkladných vražd. Kritika je namierená proti fungovaniu justície na Slovensku a jej obhajobe z úst najvyšších politických lídrov. Niektoré prípady totiž nasvedčujú, že štát robí aj z drobných kriminálnikov ťažkých zločínov na slobodu. Scéna na súde je emotívne vypätá a Remo v nej využije odcudzovací efekt. Keď sa sudcovia odoberú poradiť o rozsudku, protagonistu obklopení kamerami dlho čakajú na ich návrat. Matka sa odrazu obráti na jednu z kamier a osloví diváka, že toto by sa malo na výstrahu premietať na stredných školách, aby žiaci videli, čo oni prežívajú. Ponúka sa otázka, nakoľko sú niektoré scény z filmu inscenované v prospech dramaturgie a vznikli len s cieľom posilnenia dramatickej roviny príbehu. Je povznášajúce, že konečný verdikt zastavil konanie v Zlatkovej veci a on, dovtedy zmierený s najhorším, zostáva na slobode.

Katarzný moment týkajúci sa zrušenia trestu tak dáva nádej nielen protagonistovi, ale pôsobí ako úľava aj na diváka. Remo na zvýšenie plasticity dokumentu kreatívne pracuje so zvukovou zložkou, ruchovou i hudobnou (komponovanou), ktorú asynchrónne prepája s obrazom, aby posilnil významové vyznenie scény. Napríklad v zábere, v ktorom Zlatko kráča do kruhu na dvore ilavskej väznice, počujeme tikot hodín, čo evokuje pomalé plynutie času za väzenskými múrmi. Aj scény z výkonu trestu sú plastickým obrazom toho, ako vážni trávia čas v celách, pri prechádzkach, pri práci, vo chvíľach voľna a podobne. Miestami to pripomína idylku ako na školskom výlete, len realita a niekoľko autentických väzenských príbehov, ktoré vo filme odznejú, nás vracia k uvedomeniu si funkcie, účelu a významu miesta, kde sa dej odohráva. *Comeback* má okrem dramaturgických nedostatkov, spôsobených miestom nakrúcania a typologickým profilom protagonistov, miestami nerovnomernú štruktúru naznačených príbehových línií. Napriek tomu ho môžeme ako celok hodno-

tiť pozitívne, pretože priniesol autorský pohľad na život za väzenskými múrmi a originálne priblížil emocionálny svet ľudí, ktorí sa dostali na šikmú plochu neraz za maličkosť, a zároveň ukázal, že okrem sociálnych pomerov môže niešť podiel viny aj štát, ktorý väzňov nepripravuje na zaradenie sa do spoločnosti, ale „vychováva“ večných väzňov, pre ktorých sa comeback stáva nutnou istotou.

Debut Vladislavy Plančíkovej *Felvidék - Horná zem* je originálny najmä z hľadiska formálneho spracovania: ide o ďalší pokus o využitie animácie v dokumentárnom filme, rozprávanom z pozície autorky v prvej osobe. Tematicky môžeme tento dokument zaradiť do línie filmov, ktoré sa zaoberajú interpretáciou veľkých dejín vo forme subjektívnych spomienok a denníkových zápisov. V centre pozornosti režisérky leží problém národnej identity, ktorý skúma v historicky kontroverznom hraničnom pásme na území dnešného južného Slovenska a Maďarska. Po druhej svetovej vojne došlo pri uplatňovaní prezidentských dekrétov týkajúcich sa povojnového vyrovnania k výrazným preskupeniam pôvodného obyvateľstva, žijúceho na tomto etnicky zmiešanom území. Víťazné mocnosti, medzi ktoré patrilo aj Československo, sa pomerne nekompromisne vyrovnali s etnickou menšinou Maďarov žijúcou na území južného Slovenska. Toto vyrovnanie sa je ústrednou témou dokumentu. Plančíková pátra po osudoch násilne presídlených obyvateľov a zároveň skúma históriu vlastnej rodiny i fenomén národnej identity v širších súvislostiach presídľovania. Etnicky zmiešané územia museli totiž po vojne pod tlakom politických rozhodnutí navždy opustiť tisíce občanov maďarskej národnosti. Presídľovanie prebiehalo s využitím organizovaných transportov.

Plančíková využíva na dokreslenie situácie okrem techník animácie aj čítanie z autentických denníkových zápisov jedného z presídlených, pri ktorom používa v obraze archívne zábery z inštitucionálnych i súkromných zbierok. Navštevuje respondentov v Maďarsku, na Slovensku i v Čechách a spovedá mladých ľudí slovenskej i maďarskej národnosti, ktorí dnes žijú

spoločne na etnicky zmiešanom území južného Slovenska, teda na mieste historických krívd. V celom filme znie slovenčina i maďarčina. Hýbateľom režisérkinho pátrania je príbeh jej prastarých rodičov, ktorých takisto zasiahlo rozhodnutie vlády z roku 1945. Kým maďarských obyvateľov donútili presídliť sa do Sudet v Čechách, uvoľnených po vysídlení Nemcov, alebo do zberného tábora v Petržalke alebo ich vyviezli do Maďarska, pre Slovákov žijúcich v Maďarsku zorganizovala vláda agitačnú propagandistickú kampaň s cieľom ich návratu do bývalých maďarských dedín, rozkladajúcich sa na území dnešného južného Slovenska. Animátorská technika pixilácie, ktorú Plancíková používa na kreatívne pretlmočenie hlavnej myšlienky miešania národných identít na území „Hornej zeme“, je z konceptuálneho hľadiska detsky naivná a ilustratívna. Stojí totiž na prirovnaní miešania etnických národností k „mise fazule“. Rôznofarebnosť tejto strukoviny je zámienkou na odtabuizovanie spoločensky kontroverzných politických rozhodnutí.

Keď režisérka, sama pochádzajúca z južného Slovenska, zobrazuje problém národnej identity cez jednofarebnosť a škvrnitosť strukoviny, tak zároveň jednostranne posilňuje schematické vnímanie problému presídľovania a vzájomných národných krívd. Uvádza síce, že po Viedenskej arbitráži v roku 1938 obsadili južné Slovensko maďarské vojská, ale ďalej sa k tejto historickej etape bližšie nevyjadruje. Sústreďuje sa najmä na roky 1945 a 1946 a v centre jej záujmu je vplyv uplatňovania prezidentských dekrétov a ich dosah na maďarsky hovoriace obyvateľstvo. Súvislosť s dianím po Viedenskej arbitráži je pritom dôležitá pre komplexné pochopenie problému. Oveľa autentickejší dojem tak vyvolávajú až konkrétne výpovede a spomienky presídlených občanov, keď tlimočia svoje pocity a hovoria o problémoch, ktorým museli čeliť pri odchode z domova a po príchode do novej vlasti. Presídlencom nevitali s otvorenou náručou ani v Sudetách a predsudkom museli čeliť aj na maďarskom území. Etnické miešanie bolo dôsledkom geopolitických zmien a rozhodnutí víťazných mocností. Slováci pocítovali

rovnakú krivdu počas existencie Rakúsko-Uhorska a po Viedenskej arbitráži, keď vplyvom Budapešti silnel na našom bývalom území maďarizačný národnostný útlak. Dejiny sa nedajú redukovať a prerozprávať len cez vhodné prípady. Slováci presídlení na Slovensko z Maďarska túto zmenu privítali. Z argumentácie autorky cítiť sentiment a pocit krivdy. Preto môžeme medzi najzaujímavejšie výpovede vo filme zaradiť tie, v ktorých sa súčasní mladí ľudia vyjadrujú k vnímaniu a chápaniu vlastnej identity. Podľa národnej príslušnosti a etnického pôvodu predkov sa cítia jedni ako Slováci, druhí ako Maďari žijúci na Slovensku, tretí o sebe hovoria ako o maďarských Bratislavčanoch. Dá sa konštatovať, že problém národnej identity nezávisí len od príslušnosti k etniku, ale aj od výchovy, jazyka, komunity a prostredia, v ktorom človek žije, pracuje a prosperuje. V niektorých okamihoch dejín sa národnostná otázka stáva vypuklejšou, pod jej zámienkou vznikajú konflikty, inokedy je spolužačenie pokojné. Azda najdôležitejšou úlohou dneška by malo byť prekonávanie rozdielov a podpora vzájomnej spolupráce, najmä keď sa otázka hraníc medzi členskými krajinami EÚ stala irelevantnou. Napriek tomu sa vždy môžeme pýtať, nakoľko sa ľudia dokážu poučiť z dejín.

Práve na tieto otázky, týkajúce sa historickej pravdy a jej interpretácie, sa snaží nájsť odpovede Arnold Kojnok vo svojom dlhometrážnom debute *Lyrík* (2014). Nejde o prvý filmový portrét, ktorý spracoval. Už pred ním vytvoril dva 52-minútové dokumentárne portréty: výtvarníka a multimediálneho tvorca Milana Adamčiaka (*Muzikológ a tvorca*, 2008) a akademického maliara Júliusa Kollera (*Fair Play*, 2012). *Lyrík* je portrétom slovenského historika Jána Mlynárika, ktorý študoval a žil v Prahe, neskôr pôsobil v exile v Nemecku, kde bol redaktorom rozhlasovej stanice Slobodná Európa. Po roku 1989 sa stal poslancom Federálneho zhromaždenia. Okrem portrétu jednotlivca sme zároveň svedkami obrazu dejín Československa, ako ich Mlynárik vnímal z vlastnej historickej perspektívy. Názov filmu *Lyrík* je odvodený zo spisov Štátnej bezpečnosti, ktorá si viedla záznamy

o historikovi práve pod týmto menom. Jeho príbeh a názory zaujali Kojnoka najmä preto, že z pozície erudovaného historika „kľúčové dejinné udalosti nielenže prežil, ale ich sám buď inicioval, alebo sa na nich priamo podieľal.“³⁰⁷ Kojnok prináša cez postavu Jána Mlynárika naozaj pozoruhodné a objavné informácie týkajúce sa nielen dejín Československa v rokoch 1918 až 1993, čiže od vzniku prvej Československej republiky po rozpad Československa, ale aj subjektívny obraz historických okamihov, ktoré zásadne poznačili dejiny spoložitia Čechov a Slovákov. Mlynárik bol totiž živým predstaviteľom „umenia ostať stáť“ napriek nepriaznivým okolnostiam, čo dokázal dlhodobým historickým výskumom totalitných režimov. Dejiny a osobné zážitky tak v jeho prípade splynuli v jedno, na čo starostlivo poukazuje aj režisér filmu a pridrža sa tejto základnej línie od začiatku až do konca.

Mlynárik nás postupne, začínajúc od svojho narodenia a detstva, prevedie dejinami Československa a osvetlí niekoľko zásadných okamihov našej histórie, pričom vychádza z osobnej skúsenosti, pretože si tieto okamihy svojou účasťou na nich „ohmatal“. Štúdium histórie na Univerzite Karlovej v Prahe ukončil diplomovou prácou, v ktorej sa zaoberal boľševizáciou Komunistickej strany Československa a problémom vystahovania Nemcov zo Sudet po roku 1945. Opísal v nej, ako sedem miliónov Čechov znárodnilo osobný majetok tri a pol milióna vystahovaných Nemcov. Zároveň došlo na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov na politickú objednávku k organizovaniu vymazávaniu stóp formou ničenia domov a dedín, ktoré po Nemcoch ostali, čo Kojnok dokumentuje sériou fotografií: v jednom zábere kladie vedľa seba autentickú fotografiu, zachytávajúcu stav pred rokom 1945, a fotografiu zo súčasnosti, kde sa na mieste niekdajšej nemeckej usadlosti rozprestiera už len prázdna kopcovitá krajina. Zároveň Kojnok ústami Petra Pitharta predkladá interpretáciu, podľa ktorej nie práve najšťastnejšie česko-nemecké povojnové vyrovnanie spôsobilo, že sa v politike

307 Citované podľa <http://www.csfd.cz/film/372322-lyrik/prehled/> (19. 10. 2015).

štátu z obáv z revanšizmu presadila radikálna skupina „karvinských chlapcov“ s Klementom Gottwaldom na čele, vyškolená v Moskve, ktorá boľševizáciou komunistickej strany určila smerovanie krajiny na najbližších štyridsať rokov a jej orientáciu na Sovietsky zväz.

V období totality sa Mlynárik dostal na zoznam historikov nepohodlných režimu. Bol väznený a rôzne postihovaný. Mal zákaz verejne prednášať a publikovať. Dovolili mu zamestnať sa v robotníckej profesii kulisára v pražskom Národnom divadle. Tieto okolnosti ho primkli k špičke českého disentu. Ilegálne publikoval i naďalej, najmä prostredníctvom zahraničných kontaktov. Medzi jeho najdôležitejšie historické práce patria *Tézy o vysídlení československých Nemcov*. V šesťdesiatych rokoch sa v Prahe stretol s Allenom Ginsbergom, nesúhlasil so vstupom vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v roku 1968, medzi prvými podpísal v pražskej kaviarni Slávia spolu s Dominikom Tatarkom Chartu 77. Išlo o iniciatívu, ktorá sa týkala dodržiavania ľudských práv v ČSSR podľa helsinského medzinárodného dohovoru, podpísaného v roku 1975 našou politickou reprezentáciou s prezidentom Gustávom Husákom na čele. V osemdesiatych rokoch sa pod politickým tlakom rozhodol pre emigráciu. Odišiel do Nemecka, kde už býval jeho syn s dokladmi, v ktorých mal uvedené, že je bez štátneho občianstva. Mlynárik istý čas pracoval v Slobodnej Európe a po politickom odovzdaní moci v roku 1989 sa stal poslancom Federálneho zhromaždenia a vrátil sa do Prahy. Podľa jeho slov ho najviac mrzí, že vo Federálnom zhromaždení neprešla o jeden hlas poslanecká iniciatíva za vyhlásenie referenda o rozdelení Československa, ktoré by bolo pravdepodobne neúspešné. Viní z toho najmä Václava Klauza, ktorý sa na rokovanie dostavil aj so zlomenou nohou. Za najväčší zločin novodobých dejín považuje práve rozdelenie Česko-Slovenska na základe politickej dohody medzi Václavom Klausom a Vladimírom Mečiarom, ktoré bolo podľa neho zmarením ideálov dvoch najväčších osobností československých dejín Tomáša Garrigua Masaryka a Milana Rastislava Štefánika. Kojnok obohacuje Mlynárikovo sugestívne

rozprávania o pestrý archívny materiál, oficiálny aj súkromný, pochádzajúci zo zbierok historika. Okrem dejinných súvislostí transponuje svoju dokumentárnu výpoveď do polohy vplyvu politických udalostí na konkrétneho jednotlivca a jeho rodinu.

Dokument sa končí pohrebom protagonistu, čím sa symbolicky končí život spovedanej osobnosti a zároveň sa definitívne končia dejiny spoločného štátu, ktorý sa volal Československo. Kojnok na vyváženú zaraďuje do rozprávania výpovede Mlynárikovho syna výtvarníka a ďalších osobností: politika Petra Pitharta, historikova Jana Rychlíka a Kolomana Gajana, politológa Miroslava Kusého a iných. Z formálnej stránky aktuálne nakrútený audiovizuálny materiál dokresľujú archívne zábery, fotografie, výpovede a spomienky, čím sa dramaturgicky uzavretý oblúk, ohraničený jedným životom, naplnia prekvapivým obsahom s množstvom pozoruhodných súvislostí a historicky zaujímavých spojení.

Patrik Lančarič debutoval réžiou dlhometrážneho hraného filmu *Rozhovor s nepriateľom* (2007), ale jeho dokumentárnou prvotinou je až *Hrana - 4 filmy o Marekovi Brezovskom*. Ide o tradičný dokumentárny portrét, ktorý je počtou talentovanému a predčasne zosnulému hudobníkovi a skladateľovi Marekovi Brezovskému (1974 - 1994). Skladá sa z citlivo a starostlivo zostaveného materiálu tvoriaceho medailón mladého umelca, ktorý svojou hudbou a názormi ovplyvnil jednu generáciu Bratislavských muzikantov, pričom jeho talent predstihol dobu a možnosti, ktoré mu ponúkala. Zároveň ide aj o portrét jednej celej dospievajúcej generácie, ktorá sa s nástupom deväťdesiatych rokov postupne presadila na hudobnej scéne. Z jej najznámejších predstaviteľov môžeme spomenúť Oskara Rózsu či Martina Valihoru. Brezovský vynikal obrovským talentom, ku kompozícii pristupoval mimoriadne invenčne. Rovnako živelné a nekompromisne ako k hudbe pristupoval aj k láske, ku škole, k rodine, spoločnosti a dobovým predsudkom. So svojou citlivou povahou a tvorivou energiou, ktorá sa pre jeho predčasnú smrť nestihla úplne rozvinúť, vytvoril aj za krátke obdobie významné

hudobné dielo. Lančarič nazval svoj dokument podľa albumu *Hrana*, ktorý sa stal kultovým, najmä vďaka šíreniu cez internet a naštudovaniu v koncertnej podobe v úprave Oskara Rózsu. O tom, že Marek Brezovský bol naozaj fenoménom, vypovedá Lančaričov autorský dokument. Brezovského predčasne vyzretý talent prudko zažiaril, ale rovnako rýchlo vyhasol pod tlakom okolností, depresii a tvrdých drog. Mladý hudobník citlivo vnímal nielen osobné problémy, ale aj politické udalosti, najmä revolučné okamihy v roku 1989. Silno prežíval vzostup nacionalizmu a rozpad Česko-Slovenska v roku 1993 a nástup mečiarizmu. Aby režisér zachytil osobnosť Mareka Brezovského komplexne a priblížil ju aj tým, ktorí o ňom dosiaľ nepočuli, rozhodol sa rozčleniť film na štyri samostatné diely, nazvané *Hudba, Láska, Rodina a Samota*. Formu samostatných uzavretých kapitol si vybral náročky, aby dokázal obsiahnuť umelcov talent a tvorbu (*Hudba*), súkromné vzťahy (*Láska*), rodinné zázemie (*Rodina*) a vnútorný svet (*Samota*). V dokumente vystupuje jeho najbližšia rodina, priatelia, hudobníci, spolužiaci, partnerky; s odstupom sedemnástich rokov sa v spomienkach snažia uchopiť rozmer jeho osobnosti. Vývoj spomienok všetkých zúčastnených je v princípe rovnaký - od radostných a oslavných až po kritické, ktoré sa týkajú obdobia umelcovho boja s drogovou závislosťou a jeho smrti, keď sa predávkovoval heroínom. Zhodne tvrdia, že Brezovský bežal v ústrety smrti s otvorenou náručou. Snažil sa prekonať všetky obmedzenia, ktoré sa mu stavali do cesty alebo mohli pribrzdiť jeho individuálny rozlet. Experimentoval s kompozíciou, skladal hudbu pre orchester, inklinoval k panku. Zaujímalo sa o všetko nové a neznáme. Vrhla sa do nepreskúmaných oblastí a nebezpečných dobrodružstiev, čo poznávalo jeho príliš citlivú povahu. O tejto ceste vypovedá najmä jeho bohatá autorská tvorba. Miestami zdĺhavé pasáže, v ktorých sa opakuje rovnaké informácie, vyslovené zakaždým inou osobou, vyvažuje bohatý archívny materiál: zábery, fotografie a záznamy z koncertov, ktoré sa tvorcovi podarilo zozbierať. Neraz statický záznam „hovoriacich hláv“ oživuje a dokresľuje hudba Mareka

Brezovského, ktorá je hmatateľným výrazom jeho osobnosti. Dokumentuje nálady hudobníka, spôsob prežívania udalostí, osobné vrcholy i pády, emocionálne vzostupy i ponory do depresie. Hudba je najdôležitejším odkazom, ktorý tu zanechal. Štvrtou časťou s názvom *Samota* včlenili tvorcovia do dokumentárneho filmu animovanú epizódu - videoklip, ktorý na účely filmu vytvoril animátor Patrik Pašš ml. Ide o animovanú čiernobielu bodku za dokumentárnou biografiou, ktorá má ukázať, že za rozorvanou dušou Mareka Brezovského sa skrýval svojbytný vnútorný svet. Brezovský sa dokázal nesmierne tešiť z objavovania, čo ho priviedlo k veciam, ktoré už nedokázal psychicky uniešť. Túžba experimentovať ho doviedla až k seba-zničeniu. Ak Zlatko v Removom *Comebacku* hovorí, že heroín je kráľ, tak prípad Brezovský presviedča, že heroín je kat. Aj nad týmto filmom visí otáznik, nakoľko sa hodí do kín, pretože celková forma spracovania, postavená na rozhovoroch, vykazuje viac známky televíznej publicistiky ako znaky, ktoré by sme mohli označiť za výsostne autorský spôsob réžie dokumentu.

Skupinový rodinný portrét *Nový život* dokumentaristu Adama Olhu prehlád autorských ambícií v debutoch nových tvorcov uzatvára. Réžisér ukončil štúdium réžie dokumentárneho filmu na pražskej FAMU a vo svojom dlhometrážnom debute sa sústredil na analýzu pomerov v mnohopočetnej rodine po odchode otca, ktorý si založil novú rodinu. Film nakrúcal v čase, keď sa etapa spoluzitia režisérových rodičov definitívne skončila a pre všetkých zúčastnených nastal - nový život. Adam Olha vystupuje v autorskom filme v úlohe rozprávača v prvej osobe, je aj kameramanom a zároveň jednou z postáv. Jeho motiváciou je zistiť, prečo sa vlastne rodina rozpadla, čo viedlo otca k odchodu. Z pozície autora filmu cítiť, že je osobne zaujatý, ale snaží sa s tým bojovať a využiť vlastnú zainteresovanosť v prospech filmu.

Druhý moment, ktorý ho poháňa, je ten, že otec po sebe zanechal množstvo súkromných archívnych materiálov, filmov a fotografií, ktoré ucelene dokumentujú chod spoločnej domácnosti a súžitie členov rodiny od začiatku manželského vzťahu

jeho rodičov v sedemdesiatych rokoch až po moment, keď sa rodina pred niekoľkými rokmi rozpadla. Adam Olha na otcovu prácu celkom prirodzene nadväzuje a systematicky zaznamenáva rodinné udalosti ďalej. Olhovci pritom nie sú obyčajná, neznáma rodina. Skoro všetci jej členovia sú umelci alebo inklinujú k umeleckým profesiám. Divadelný režisér Matúš Olha je zároveň rektorom Akadémie umení v Banskej Bystrici, Jana Olhová je uznávaná divadelná a filmová herečka. Spolu majú šesť detí, z ktorých najstarší Adam počas nakrúcania ukončil štúdium na FAMU, čo sa stane dôvodom na opätovné stretnutie celej rodiny, zachytené aj vo filme. Najmladšia dcéra ešte navštevuje základnú školu. Nie je dôvod komentovať miestami intímny obsah filmu, lebo jeho interpretáciou by sme len živili dohady okolo citlivých miest v živote protagonistov.

Film však obsahuje iné kvality a práve tie zaujali obecenstvo Medzinárodného filmového festivalu v Karlových Varoch, kde *Nový život* získal Cenu diváka. Najmä autorské fotografie Matúša Olhu, prezentované vo filme, ktoré môžeme zaradiť do kategórie reportážnej fotografie, umeleckým spôsobom zachytávajú všedný rodinný život v panelákovom byte v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. Sprostredkujú pohľad na intímne výjavy z bežných rodinných udalostí a z každodenného života, zachytené v štýle poézie všedného dňa. Umelecká kvalita fotografií prevyšuje ich čisto dokumentačnú hodnotu. Autor filmu priznáva, že fotografie boli verejne vystavované, čo vzhľadom na ich kvalitu a výpovednú hodnotu vôbec neprekvapuje. Ďalším súkromným materiálom sú krátke filmy nakrútené otcom režiséra roztrasenou ručnou kamerou v kolísavej kvalite, od čiernobielych „osmičkových“ až po farebné „home videá“, ktoré dokumentujú ďalšie fázy spoluzitia mnohopočetnej rodiny. Adam Olha zábery subjektívne komentuje a zároveň pokračuje v nakrúcaní, aby odhalil pozadie rozchodu rodičov, dosah tejto udalosti na súrodencov, aby zachytil pocity matky, otca a babičky pri prežívaní novej situácie. Prostredníctvom súkromných záberov sa autorovi podarilo vytvoriť ucelený skupinový portrét,

v ktorom sa postupne dozvedáme o okolnostiach a podrobnostiach toho, ako postavy prežívajú zo svojho subjektívneho uhla pohľadu nielen rozpad rodiny, ale aj jeho dôsledky na ich súčasné rozpoženie. Ide napríklad o názory Adamových sestier na partnerstvá s mužmi alebo o úsmevné detské exhibície najmladšej z nich, ktorá komentuje udalosti v rodine formou pesničky. Text si vymýšľa počas spievania.

Pohľad autora je zaujímavý aj vďaka tomu, že sentiment za strateným obdobím rodinného života otec v protiklade k matke veľmi neprežíva. Synovi vychádza pri nakrúcaní v ústrety a otvorene odpovedá na jeho priame otázky, čím rodinná trauma, alebo nový život, získava objektivizovanú formu prípadovej dokumentárnej štúdie súčasnej rodiny. Vznikol tak úprimný a otvorený film o súkromí súčasnej rodiny, s ktorým sa divák vďaka odľahčenej forme rozprávania veľmi ľahko identifikuje a môže sa podľa vlastného názorového sveta a empirickej skúsenosti prikloniť ku ktorejkoľvek z postáv. Ak Adam Olša hľadal odpovede na otázky týkajúce sa rodinných vzťahov, spolužitia partnerov a ich detí, zaujímal sa o dôsledky rozchodu rodičov na jednotlivca, tak týmto filmom zároveň odpovedal mnohým, ktorí majú za sebou podobnú skúsenosť alebo ju práve prežívajú. Za najväčší prínos filmu môžeme označiť formu súkromnej výpovede, pretože filmový jazyk, ktorý dokumentarista používa, je v spojení s nájdenými rodinnými archívami filmovými a fotografickými materiálmi ľudský a zrozumiteľný a úprimne vyjadruje skúsenosť, ktorá sa môže stať osobnou pre mnohých z nás. A v tom spočíva originalita autorovho prístupu.

Noví, debutujúci autori vychádzajú z tvorivého odkazu predchádzajúcej generácie a plynulo nadväzujú na ich úspešnú autorskú tvorbu; ich poetika vykazuje črty, s ktorými sme sa už v rozličných obmenách stretli v tvorbe predošlej autorskej generácie. Istý rozdiel môžeme vidieť v ich orientácii na rozprávanie v prvej osobe a na odhalovanie súkromných rodinných príbehov. Z tejto skupiny sa vymyká Miro Remo, ktorý sa snaží zostať v kontakte s problémami súčasnosti. Všetci ostatní tvorcovia ostávajú napriek ojedinelým pokusom ozvláštniť fil-

mový jazyk dokumentu animovanými pasážami na pôde prehodnocovania histórie, pri zobrazovaní malých dejín v kontraste k veľkým alebo pri skúmaní súkromných rodinných príbehov, pričom vo vysokej miere využívajú archívne audiovizuálne materiály.

Dokumentárny film na ceste za divákom

Vzhľadom na rôznorodosť kvalitatívnych, estetických, autor-ských i komerčných východísk a prístupov v pôvodnej dokumentárnej tvorbe môžeme konštatovať, že koncom obdobia, ktoré sledujeme, dochádza k značnej diverzifikácii cieľov a zámerov autorov. Potešiteľný je najmä nárast počtu debutov (Remo, Plančúková, Kojnok, Záblačká, Dangl a Zedníkovič, Lančarič, Slovák, Štrba). Spolu s nimi uviedli svoje nové filmy do kín aj dvaja osvedčení profesionáli – Lubomír Štecko a Ladislav Kaboš.

Záplava dlhometrážnych prvotín poukazuje na nástup nových autorov, ktorí sú nositeľmi nových trendov, i keď z ich diel sa vytráca umelecká ambicióznosť. Výrazné osobnosti slovenského autorského dokumentu (napr. Lehotský, Škop, Vojtek) prešli k hranému filmu a/alebo v posledných rokoch neuviedli do kín žiadny dokumentárny film (Kerekes, Piussi, Kirchhoff).³⁰⁸ Ďalší zaujímavý ukazovateľ vyplynie z porovnania autorských projektov nakrútených s ambíciou presadiť sa na medzinárodných filmových festivaloch s projektmi realizovanými s jasným zámerom zaútočiť na slovenského diváka, prebrať ho z letargie a oživiť domácu návštevnosť. Prvý typ produkcie môžeme označiť za autorský film, ktorý sa snaží kreatívne pracovať s výrazovými prostriedkami filmu, umelecky ozvláštniť tradičné filmové postupy, inovovať jazyk dokumentu a pristupovať k spracovaniu námetu umelecky tvorivým spôsobom. Druhý typ filmov sa prvoplánovo podriaďuje vkusu diváka, kalkuluje s jeho emotív-

³⁰⁸ Jaro Vojtek (*Tak ďaleko, tak blízko*, 2014) a Zuzana Piussi (*Priamy prenos*, 2014) svoje nové dokumenty dokončili, ale uvedené boli neskôr. Čiastočne sa to týka aj filmu Anny Gruskovej (*Návrat do horiaceho domu*, 2014).

nou účasťou, vychádza z mimofilmovej atraktivity fenoménu. Gýčové spracovanie témy vychádza z jazyka komerčných televíznych staníc a pracuje formou spravodajsko-publicistických význych prostredí, v ktorom režisér pôsobí, ovplyvňuje jeho estetické nároky a autorské ambície. Dominantnou črtou projektov sú návraty do minulosti a orientácia na portrét jednotlivca (Kojnok, Štecko, Kaboš, Záblačka) alebo skupiny (Štrba), na spomienkový film (Lančarič, Dangl a Zednikovič) či na čiastočný autopotrét (Plancíková, Slovák, Štrba). Výhodu „malého“ domáceho námietu pritom využili Plancíková, Lančarič a Štrba. Iba Vladislava Plancíková, Arnold Kojnok a Martin Štrba nevršia len biografické fakty, ale na podklade spomienok zároveň hlbšie reflektujú určitý spoločenský fenomén, videný zo subjektívnej historickej perspektívy. Plancíková sa vo *Felvidéku - Hornej zemi* pokúša reflektovať národnú identitu v kontexte deportácií obyvateľov maďarskej národnosti z južného Slovenska po uplatnení prezidentských dekretov v roku 1945. Kojnok vo filme *Lyrík* prináša cez životný príbeh erudovaného historika Jána Mlynárika originálny pohľad na dejiny Československa v rokoch 1918 až 1993. Štrba vo filme *Vlna vs. breh* oboznamuje diváka v dynamickom videoklipovom zosrihu na úkor kontemplácie nad témou a s rezníciou na vývoj postáv a príbehu s fenoménom slovenskej novej vlny vo fotografii. Ide o skupinový portrét generácie fotografov, ktorú tvorili Jano Pavlík, Rudo Prekop, Vasil Stanko, Tono Stano, Martin Štrba, Miro Švolík, Kamil Varga, Peter Župník; autor filmu teda zároveň vystupuje ako jeden z protagonistov. Len filmy Mira Rema, Ladislava Kaboša a čiastočne Olgy Záblačkej sú originálne aj tým, že nečerpajú námiet z minulosti, ale spoločensky angažovane reflektujú problémy súčasnosti. Remo v *Comebacku* autorsky kreatívne odkrýva emocionálny svet recidivistov. Kaboš vo filme *Všetky moje deti* sklbil obidva naznačené trendy: originálne pristúpil k aktuálnej téme rómskych segrogovaných komunít a cez portrét katolíckeho kňaza Mariána Kuffu zachytil jeho praktické i duchovné aktivity, ktorými sa snaží riešiť rómsku otázku v osade pri Žakovciach na východnom Slovensku. Kuffa nezištne a obetavo pomáha marginalizova-

ným skupinám: Rómom z osád, bývalým väzňom, bezdomovcom, hendikepovaním, alkoholikom, drogov závislým, týraným ženám a pod. Kaboš sa v porovnaní s českou dokumentaristkou Janou Ševčíkovou (*Opri rebrík o nebo*, 2014) viac zameriava na Kuffovu aktívnu praktickú i duchovnú pomoc obyvateľom rómskej komunity. Jeho dokument zaznamenal široký festivalový ohlas u nás aj v zahraničí a zároveň atakoval rekordy v návštevnosti v domácom distribučnom prostredí.

Lubomír Štecko vytvoril filmom *Štvorec v kruhu alebo Život medzi únikami a snami* koncentrovaný portrét slovenského výtvarníka rusínskeho pôvodu Vladimíra Ossifa, ktorý vlastným úsilím, neraz odriekaním, zrealizoval svoj sen stať sa medzinárodne uznávaným umelcom v oblasti abstraktnej maľby. Štecko si všima osobné peripetie, svojráznosť charakteru, vnútornú odhodlanosť i egoistickú nezlomnosť, ktoré výtvarníka viedli na jeho ceste cez najväčšie kultúrne metropoly sveta. Dnes dokáže z pozície etablovaného profesionála zhodnotiť vzťah umelca k tvorbe i životu, reflektovať jedinečnosť a originalitu či poukazovať na kultúrne pseudohodnoty. Dokument je zároveň výpoveďou o duchovnej slobode človeka, ktorý sa neviaže ani na miesto, ani na rodinu, aby mohol naďalej snívať svoj sen a zostať verný ideálom slobodného tvorcu. Patrik Lančarič v snímke *Hrana - 4 filmy o Marekovi Brezovskom* vytvoril spomienkovou formou portrét predčasne zosnulého, hudobne talentovaného Mareka Brezovského (1974 - 1994) a jednej bratislavskej generácie (Oskar Rózsa, Martin Valihora a i.).

Animované postupy v spojení s archívnyymi materiálmi a denníkmi využíva okrem Lančariča aj Vladislava Plancíková vo *Felvidéku - Hornej zemi*. Problematický z hľadiska zaradenia medzi dokumenty je film Róberta Slováka *Prvý slovenský horor*. Tento autopotrét je totiž autorsky štylizovanou a inscenovanou rekonštrukciou, hovoriacou o peripetiách producenta Róberta Slováka, ktorý sa v našich pomeroch pokúsil nakrútiť horor. Vznikla nevyvážená mozaika o vývoji nikdy nedokončeného projektu, v ktorej miera štylizácie faktov a autorská sebareprezentácia prevýšili dokumentárnu zložku, čo sa formálne prejavilo ako

Edičná poznámka

Obsah monografie tvoria pre potreby publikácie upravené texty kontinuálneho a systematického výskumu autorského dokumentárneho filmu na Slovensku po roku 1989, ktorý bez prerušenia trval bezmála päť rokov. Väčšina štúdií na jednotlivé témy bola v menších i väčších obmenách publikovaná v rôznych periodikách, odborných filmových časopisoch, v kolektívnej monografii alebo prezentovaná na medzinárodných vedeckých konferenciách a uverejnená v zborníkoch z týchto konferencií z rokov 2000 až 2015. Mnohé z nich vznikli na pôde Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV. Príkladám súpis publikovaných výstupov:

Martin Palúch, *Postmoderné, kognitívne, intencionálne, inštrumentálne a semio-pragmatické teórie dokumentárneho filmu*. In: Slovenské divadlo 2015, č. 4, s. 328-337.

Martin Palúch, *Autorský dokumentárny film a jeho vývojové tendencie v teoretickej reflexii*. In: Slovenské divadlo 2015, č. 2, s. 129-139.

Martin Palúch, *Angažovanosť autora v sociálnom dokumentárnom filme*. In: Slovenské divadlo 2015, č. 3, s. 221-230.

Martin Palúch, *Väčmi odraz duše ako len jej obraz*. In: Vlna 2006, č. 25, s. 58-62.

Martin Palúch, *Skúmanie histórie cez špecifický typ priestoru vo filme Petra Kerekesa 66 sezón*. In: Martin Kaňuch (ed.), *Film a kultúra pamät. Zborník príspevkov z 15. česko-slovenskej filmologickej konferencie*. Bratislava: ASFK/SFÚ 2014, s. 209-220.

Martin Palúch, *Záner reportáže upravenej podľa pravidiel dramaturgie hraného filmu alebo „autenticita koncipovaná v zostruhu“ v dokumentárnej tvorbe Jara Vojteka*. In: Kino-Ikon 2014, č. 2, s. 119-137.

Martin Palúch, *„Žena s kinoaparátom“ alebo dokumentárny film podľa Zuzany Piussi*. In: Slovenské divadlo 2014, č. 3, s. 268-283.

svojuľne hravá inscenovaná rekonštrukcia. Film o filme sa tak viac stal hraním sa na dokument ako plnokrvným dokumentom o nakrúcaní hraného filmu - hororu. Z dôvodov deklarovaných vo filme ostal v rovine pokusu o vtíp.

Za komerčný gýč bez autorských i umeleckých ambícií môžeme označiť spomienkový film Daniela Dangla a Lukáša Zednikoviča 38. Film o životnej dráhe hokejistu Pavla Demitru je sentimentálnou súhrou televíznych postupov a kliše a formou výstavby pripomína relácie *Pošta pre teba*, *Modré z neba* a *Reflex* sústredené do jedného dlhometrážneho formátu. Vychádza z mimofilmového fenoménu, tragickej smrti slávneho hokejistu pri leteckom nešťastí v Rusku a ohlasu, ktorú v spoločnosti i médiách vyvolala. Manipulatívne pracuje s emóciami diváka a vteravo heroizuje osobnosť Pavla Demitru do mýtichej roviny kultu osobnosti. Film 38 sa stal diváckym hitom.

S podobnou spoločenskou objednávku kalkuluje aj film Olgy Záblackej *Arcibiskup Bezák zbohom...* Formou rozhovorov, inscenovaného komentára a ukážok z televízneho spravodajstva sa autorka snaží ukázať civilný portrét arcibiskupa Bezáka a pátra po príčinách jeho odstránenia z najvyšších slovenských cirkevných kruhov. Publicistickú formu sa podarilo na základe jednoty námetu a výstavby dramaturgie koncepcne udržať v intenciách klasickej výpovede.

Zvyššený počet dokumentárnych debutov charakterizuje záujem tvorcov o portrétovú formu (portrét jednotlivca, skupiny, autopotrét, spomienkový film). Autori preferujú skúmanie subjektívne vnímaných historických tém so sklonom k rozprávaniu v prvej osobe či k odhalovaniu súkromných rodinných príbehov. Z tejto skupiny sa vymyká najmä tvorba Mira Rema a Ladislava Kaboša, ktorí sa snažia pokračovať v autorskej tvorbe a pritom zostať v kontakte so súčasnosťou. Novým trendom je typ komerčného dokumentu, ktorý bez autorských ambícií, ale s jasným zámerom dosiahnuť vysokú domácu návštevnosť zobrazuje témy, ktoré konvenujú všeobecnému vkusu, pričom autori kalkulovane nadviažu na mimofilmovú popularitu osobnosti a nakrúčia o nej film.