

TRI FILMY O NEDÔVERE. NEDÔVERA V SYSTÉMOVÉ PRVKY SPOLOČNOSTI V SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFII OBDOBIA KONSOLIDÁCIE



JANA DUDKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa na príklade troch filmov – *Kandidát* (2013, réžia Jonáš Karásek), *Pirko* (2016, réžia Lucia a Petr Klein Svoboda) a *Únos* (2017, réžia Mariana Čengel-Solčanská) – zaoberá formulovaním nedôvery v systémové prvky regulácie spoločnosti, najmä v štát ako ich metaforu v slovenskom hranom filme v období po založení Audiovizuálneho fondu (2009). Pomocou tematickej a štylistickej analýzy poukazuje na spoločné prvky vybraných filmov. Ukazuje ich ukotvenie v už etablovaných trendoch domácej kinematografie, a tiež odklon spočívajúci v dialogickej práci s fenoménom skutočnosti prostredníctvom vytvárania ilúzie anticipácie či ovplyvňovania budúceho diania.

Kľúčové slová: slovenský film, reprezentácie štátu, nedôvera, konšpiračné teórie

Napriek tomu, že od založenia Audiovizuálneho fondu v roku 2009 môžeme hovoriť o dovŕšení dlhej, takmer dvadsaťročnej cesty k vytvoreniu systémových podmienok na podporu kinematografie, slovenský film stále čerpá z diskurzu nedôvery v systémové prvky spoločnosti či štát ako taký, ktoré boli charakteristické pre slovenskú kinematografiu deväťdesiatych rokov, v časoch jej devastácie.¹ Typickými príkladmi tejto nedôvery sú filmy Martina Šulíka s príbehmi o únikoch do idylických priestorov záhrad či malebných krajín, ktoré charakterizovala podprahová rebélia voči štátu a inštitúciám. Tie sú napr. podľa Althusserovho poňatia ideológie akýmiisi predĺženými rukami štátu: v *Nehe* (1991), *Všetko čo mám rád* (1992) a *Záhrade* (1995) je to štátne školstvo, v *Orbis pictus* (1998) sirotinec. Šulíkovy filmy však nie sú z tohto pohľadu objavné, iba do metaforickej podoby tlmočia prvky všeobecne prijatého diskurzu nedôvery, ktorý je charakterický aj pre iných tvorcov, a to nielen tých činných v kinematografii, ale aj v oblasti hraného televízneho filmu, prinajmenšom od obdobia druhej polovice osemdesiatych rokov. Martina Šulíka teda možno považovať za akýsi vrchol ľadovca, ktorý sa svojím spôsobom neroztopil dodnes.

Po roku 2012 vzniká nová mozaika nedôvery. Na rozdiel od napr. Šulíkovej *Záhrady* nereaguje na situáciu „rozkradnutia“ Koliby² a dobrovoľného osamena umelcov vo svete odpojenom od politického diania, ale skôr z pozície už konsolidovanej kinematografie posudzuje minulosť, prípadne aktuálne spoločenské dianie. Ide o mozaiku vystavanú z konšpiračných naratívov, akými sú napríklad filmy *Kandidát* (2012, réžia Jonáš Karásek) či *Červený kapitán* (2016, réžia Michal Kollár), z politic-

¹ Viac pozri DUDKOVÁ, Jana. Form(ulat)ing Mistrust in the State in 1990s' Slovak Live-action Films. In *Slovenské divadlo*, 2017, roč. 65, č. 3, s. 302 – 315.

² Privatizáciu kolibských štúdií charakterizuje Václav Macek ako rozkradnutie, organizované vtedajšími politickými špičkami. Pozri MACEK, Václav. 1 297 254 000 Sk. In *Kino-Ikon*, 2010, roč. 14, č. 1, s. 125 – 154.

kých i biografických dokumentárnych filmov vypovedajúcich o vzdore voči vládnucej moci (napr. *Od Fica do Fica*, 2013, réžia Zuzana Piussi; *Arcibiskup Bezák zbohom...*, 2014, réžia Oľga Záblacká; *Anton Srholec*, 2015, réžia Alena Čermáková), ale aj z dlhšie prítomnej tendencie sústrediť sa na vyvrheľov spoločnosti, ktorá napokon ústi aj do explicitného odsúdenia štátu v niektorých sociálnych drámach (napr. *Pirko*, 2016, réžia Lucia a Petr Klein Svoboda).

Charakteristickou črtou tejto mozaiky je, že rezignuje na alegorické podobenstvá či (auto)fikcie bohémov, ktoré boli typické pre niektoré filmy o nedôvere z deväťdesiatych rokov, a viac čerpá z dialogického vzťahu so skutočnosťou. Ide o filmy, ktoré sú inšpirované príbehmi zo skutočnosti, príbehmi skutočných postáv spoločenského a politického diania, prípadne závažnými spoločenskými a spoločensko-politickými fenoménmi – zvyčajne takými, ktorých status skutočnosti je „potvrdzovaný“ filtrom masových médií. V niektorých prípadoch však diskurz nedôvery ide ešte ďalej a používa znalosť politického a spoločenského diania aj na to, aby mohol vytvárať ilúziu schopnosti predvídať budúcnosť. Pokúsim sa toto tvrdenie ilustrovať menovite na príklade troch filmov: diváckych hitov *Kandidát* a *Únos* (2017, réžia Mariana Čengel-Solčanská) a variácie na sociálnu drámu *Pirko*. Všetky tri spája popri prispievaní k súčasnej nedôvere v štát aj skutočnosť, že zakaždým koincidovali s prepuknutím politických prípadov, ktoré sa dostávali na úroveň mediálnych škandálov. V prípade *Únosu* sa dokonca uvedenie filmu prekrylo s občianskou iniciatívou nezvyčajných rozmerov a vyústilo do ilúzie priameho ovplyvňovania politického života v krajine.

Namiesto ilúzie reality teda vybrané filmy ponúkajú ilúziu anticipácie či dokonca ovplyvňovania budúceho diania. Toto by samozrejme nebolo možné, keby všetky tri filmy nespájala aj snaha skĺbiť umelecké ambície s masovejšími diváckymi aspiráciami. Práve toto ich odlišuje od aktuálneho trendu tzv. „sociálnych“ drám, určených skôr festivalovému či klubovému publiku. Každý z troch vybraných filmov však predstavuje osobitný prípad, preto sa im v nasledujúcom texte budem venovať jednotlivo.

Kandidát

Projekt *Kandidáta* pôvodne vznikol s cieľom uchádzať sa o podporu Audiovizuálneho fondu v špeciálnom programe Minimal, ktorý je určený pre nízkorozpočtové žánrové diela. Zámerom podporného programu bolo vyskúšať, či aj slovenská kinematografia má potenciál vytvárať s minimálnymi nákladmi filmy príťažlivé pre širšie divácke vrstvy. Z námetu na film *Kandidát* sa však od začiatku profiloval komplexný multimediálny projekt. V čase prípravy scenára sa jeho autori Maroš Hečko a Michal Havran rozhodli napísať aj rovnomennú knihu, ktorá bola uvedená do života v roku 2012³, zhodou okolností len niekoľko dní po vypuknutí odpočívacej kauzy „Gorila“. Po tejto náhode už bolo uvedenie filmu v októbri 2013⁴ načasované tak, aby tesne predchádzalo novembrové voľby do samosprávnych krajov, a zároveň, o niekoľko mesiacov, aj prezidentské voľby (marec 2014).

³ HAVRAN, Michal – HEČKO, Maroš. *Kandidát: Denníky z odpočívania*. Bratislava : Inaque, 2012. ISBN 978-80-970906-0-9.

⁴ Premiéra sa konala 10. 10. 2013, hneď po nej bol film nasadený do kín, pričom ho už za prvé štyri dni videlo 13.675 divákov.

Obsah filmu a knihy sa dotýka vysokej politickej hry, ktorej súčasťou je sledovanie – v tomto prípade odpočúvanie majiteľa reklamnej agentúry Adama Lamberta, objednané neznámou osobou. Multimedialný projekt sa vďaka koincidovaniu s reálnym politickým dianím nezastavil len pri knihe a filme, ale skombinoval udalosť vydania knihy, znovuvydania knihy pri príležitosti uvedenia filmu⁵ a na slovenské pomery neobvykle premyslenú teasingovú a marketingovú kampaň, interagujúcu s aktuálnym politickým dianím. Projekt v celom procese realizácie reagoval na popularitu konšpiračných teórií a snažil sa poukázať na príbuznosť vysokej štátnej politiky, cirkvi, tajných služieb a reklamného priemyslu, s cieľom vyvolať dojem, že životy obyčajných smrteľníkov sú ovládané utajenými mocenskými bojmi záujmových skupín. V centre príbehu knihy i filmu boli prípravy na prezidentské voľby, ktorých hrdinom i obeťou sa stane neznámy muž Peter Potôň, pripravovaný na túto rolu práve Lambertovou reklamnou agentúrou.

Príbeh, najmä v knižnej verzii, prepája fikciu, biografickú fikciu a autofikciu, pričom čerpá rovnako z národnej, ako aj z medzinárodnej popkultúrnej mytológie. Lambert sa napríklad rozhodne nadviazať na príbeh vraždy Johna Kennedyho, s cieľom zvýšiť popularitu svojho „kandidáta“; jeho milenka v snahe zvýšiť kredit kandidáta vypátra (resp. vykonštruje z archívnych materiálov) Potôňov rodokmeň, prezentujúci ho ako jediného potomka Ľudovíta Štúra. V konečnom dôsledku je vzťah fikcie a reality v postmoderne ambivalentný. V celom projekte je sústavne zdôrazňovaný princíp hry, a to ako atribút autorov príbehu aj ich postáv. Autofikčné prvky a odkazy na reálne postavy politického života i života bratislavskej bohémy sú početnejšie v knihe, no aj film obsahuje niekoľko odkazov na postmoderne hráčsku „podstatu“ autorov príbehu. Popri ničím nemotivovaných odkazoch na kultúrne inštitúcie blízke hodnotovému svetu autorov⁶ sa napríklad Michal Havran objaví v role Potôňa a Maroš Hečko ako sanitár, ktorý odváža Potôňovo mŕtve telo. Ako hráč je prezentovaný odpočívajúci Blondáčik, ktorý v úvode filmu vyhlasuje: „Toto je moja hra, môj život, môj svet“, ultimátnym hráčom je aj samotný Lambert, ktorý je schopný staviť celý majetok v prípade, že jeho kandidát voľby prehrá.

Práve hráčsky princíp – spolu s princípom stierania rozdielov medzi identitou autorov / hercov a postáv – uplatnil Maroš Hečko aj ako začínajúci (spolu)autor scenára k filmu *Na krásnom modrom Dunaji* (1994).⁷ Filmu *Kandidát* sa tak darí skombinovať prvky postmoderného rozprávania, o ktoré sa pokúšal slovenský film na začiatku deväťdesiatych rokov, s prvkami politickej popkultúry. Napríklad presadzuje predstavu, že princípy demokratického štátu (slobodné prezidentské voľby) sú v skutočnosti manipulovateľné a podliehajú intrigám rôznych záujmových skupín. Postava podnikateľa Petra Potôňa, doslova človeka „z ľudu“, je na jednej strane prezentovaná ako pokrvne zviazaná s veľkým národným buditeľom 19. storočia, ale na druhej strane

⁵ Tentokrát v inom vydavateľstve: HAVRAN, Michal – HEČKO, Maroš. *Kandidát - Denníky z odpočívania*. Bratislava : Ikar, 2013. ISBN 9788055137001.

⁶ Vo filme sa napríklad objavia nálepka s logom hudobného festivalu Pohoda či odkaz napísaný rúžom na zrkadlo a parafrázujúci názov hry divadla SKRAT *Umri, skap a zdochni...!*. Ani v jednom z prípadov tieto odkazy nesúvisia s hodnotovým svetom postáv.

⁷ Vzorec postmoderného hráča podľa Baumanovej terminológie nachádza vo filme *Na krásnom modrom Dunaji* aj Katarína Mišíková. Pozri MIŠÍKOVÁ, Katarína. Znovunájdenie tvorivej slobody? Pokusy o postmoderné rozprávanie v slovenskom hranom filme deväťdesiatych rokov. In *Kino-Ikon*, 2014, roč. 18, č. 2, s. 115.

je len bábkou v rukách znepríatelených skupín a krátko po svojom zvolení zomiera rukou neznámeho atentátnika.

Pokiaľ ide o štylistické prostriedky, *Kandidát* nadväzuje na trend „lifestylových“ filmov zo začiatku milénia, ktoré priamo čerpali z estetiky reklamného priemyslu: reklamnej fotografie, hudobných klipov a reklám na luxusný tovar. Rovnaký trend pripomína aj dôrazom na neveru a intrigy v partnerských vzťahoch, na stratu podstaty ľudského subjektu a jeho redukciu na produkt popkultúry, na špecifické typy prevažne heterotopických a nadmoderných priestorov⁸ a postmoderný princíp vzťahových hier⁹. Dokonca ani sebareflexívna povaha – napríklad to, že niektoré sekvencie sú doslova štylizované ako reklamy¹⁰ – nie je neobvyklá: prostredníctvom vizuálnej štylizácie mnohé mileniálne filmy odkazovali na pôvod svojich postáv v prostredí šoubiznisu a reklamného priemyslu (napr. *O dve slabiky pozadu* Kataríny Šulajovej, 2004, čiastočne aj Vojnárove *Ženy môjho muža*, 2009).¹¹

Napriek tomu, že priznáva hru s divákom / recipientom, projekt *Kandidát* (od knihy až po film a jeho marketingovú kampaň) anticipuje aj viaceré udalosti, ktoré rezonovali v slovenských médiách v rokoch 2012 – 2014. Autori projektu vďaka znalosti štruktúry hier prítomných vo vysokej politike vzbudzujú dojem, že vedia viac než bežný divák. Popri tom, že predbehli kauzu „Gorila“ a upozornili na úlohu odpočívania vo formovaní politickej reality, anticipujú aj niektoré zvláštnosti prezidentských volieb 2014. Asociácie s budúcim dňom vznikajú na základe voľnej práce s niekoľkými stabilnými algorytmami, ktoré však skôr reagujú na politickú minulosť krajiny, než by prezrádzali schopnosť autorov predvídať budúcnosť. V knihe a vo filme je hlavným súperom Petra Potôňa kandidát Černohorský, čo odkazuje na dlhoročného predsedu Kresťanskodemokratického hnutia Jána Černogurského (ten skutočne kandidoval v prezidentských voľbách 2014, no umiestnil sa až na deviatom zo štrnástich miest). Na rozdiel od skutočného politika Černogurského, ktorý väčšiu časť kariéry prežil v opozícii, je volebným tromfom fiktívnej postavy Černohorského fakt, že ponúka „istoty“ – čo je odkaz na politiku Róberta Fica. Fico sa prezidentských volieb v marci 2014 nielen zúčastnil, ale sa v prvom kole umiestnil na prvom mieste.

⁸ Postava Adama Lamberta sa napríklad výlučne pohybuje medzi ultramodernými bytmi, nočnými barmi a prostredím reklamnej agentúry, čím pripomína filmy ako *Ženy môjho muža* (2009, réžia Ivan Vojnár) či *Zostane to medzi nami* (2003, réžia Miroslav Šindelka).

⁹ Hoci samotný trend je v slovenskom kontexte viazaný na filmy zo začiatku milénia, v skutočnosti ide iba o rozvinutie tendencie, ktorej sa nepodarilo naplno sa prejaviť v deväťdesiatych rokoch. Tvorcovia prvých mestských mileniálnych filmov sú často prepojení s ideovým podhubím debutantov deväťdesiatych rokov, nezriedka k nemu priamo patria (napr. Miro Šindelka a jeho druhý film *Zostane to medzi nami*), alebo sa ním inšpirujú (Eva Borušovičová a jej *Vadí nevádi*, 2001). Martin Šmatlák vidí zárodky samotného štýlu práve v mestských filmoch deväťdesiatych rokov, najmä vo filmoch *Na krásnom modrom Dunaji* a *Hazard* (1995, réžia Roman Petrenko). Viac pozri ŠMATLÁK, Martin. Hľadanie vlastnej cesty. In *Kino-Ikon*, 2008, roč. 12, č. 1, s. 145.

¹⁰ Napríklad „reklama“ na topánky Prada pri príchode Lamberta z práce domov, „reklama“ na whisky pri jeho príchode a odchode z klubu reklamných agentúr, „reklama“ na espresso pri chystaní sa do práce a podobne.

¹¹ Vzhľadom na to, že *Kandidát* vznikol v čase, keď už lifestylovým kinofilmom dávnejšie konkurovali rodinné seriály o medziľudských vzťahoch, táto príbuznosť sa dostala do úzadia pozornosti kritikov (viac pozri DUDKOVÁ, Jana. Cynici nemajú radi tajomstvá. In *Film.sk*, 2013, roč. 14, č. 11, s. 35 – 37). Faktom ostáva, že film pritiahol divákov aj vďaka obsadeniu hercami, ktorí získali širšiu popularitu účinkovaním v seriáloch s vysokou sledovanosťou. Hrajú v ňom napr. viacerí herci, ktorí sa objavili v populárnom seriáli *Búrlivé víno*, uvedenom na začiatku roka 2013: Marek Majeský, Monika Hilmerová, Ján Jackuliak, tiež populárny komik a seriálový herec Michal Kubovčík.

Vzhľadom na nedostatok hlasov s ním však do druhého kola postúpil Andrej Kiska, podnikateľ bez politickej minulosti, ktorý napokon voľby vyhral.

Postava reklamného mága Adama Lamberta stavia svoju volebnú kampaň práve na tom, že jeho kandidáta Potôňa „nikto nepozná a nikto o ňom nič nevie“¹². Samozrejme, anticipačné prvky sú dielom náhody: Andrej Kiska nebol neznámy slovenskej verejnosti, no jeho predchádzajúce pôsobenie nebolo spojené s politikou, ale s podnikaním, ktoré neskôr doplnil charitatívnou činnosťou. *Kandidát* jednoducho upozorňuje na tendenciu voličov hlasovať za kandidátov bez politickej minulosti, vyžarujúcich spasiteľskú auru človeka z ľudu. Dnes už máme skúsenosť, že táto tendencia môže mať za následok nielen voľbu filantropov, ale aj voľbu tzv. nesystémových strán. V novembrových voľbách 2013 sa županom Banskobystrického samosprávneho kraja stal predstaviteľ neofašistickej strany Ľudová strana Naše Slovensko Marián Kotleba, v parlamentných voľbách 2016 sa do parlamentu dostali novozaložená strana podnikateľa Borisa Kollára, prezentujúca sa ako zložená výlučne z nepolitikov, ale aj Kotlebova ĽS Naše Slovensko.

Faktom je, že minulosť Slovenska už poznačil neznámy právnik Vladimír Mečiar, ktorý sa krátko po Nežnej revolúcii stal najprv ministrom vnútra a životného prostredia, potom aj dlhoročným premiérom. Rovnako ako v prípade Andreja Kisku, stojaceho na opačnom konci politického spektra, aj s Mečiarovým pôsobením sa spájal spasiteľský mýtus. *Kandidát*, ale aj *Únos* Mariany Čengel-Solčanskej, totiž vychádzajú z predstavy boja o autentické hodnoty medzi bývalým kresťanským disentom a Vladimírom Mečiarom zo začiatku deväťdesiatych rokov. Paradoxne však hodnoty, na ktorých bol postavený Mečiarov spasiteľský mýtus, spája s pozitívnym hrdinom filmu, zatiaľ čo mocenské hry cirkvi konotuje skôr negatívne. Martýrsky aspekt spasiteľa privádzajú autori až ad absurdum, prostredníctvom motívu postrelenia a očakávaného zmŕtvychvstania Potôňa, ktoré sa však vymkne z rúk a namiesto inscenovaného atentátu je prezidentský kandidát skutočne zavraždený.

Kandidát teda nie je prorocký film, skôr vychádza z hry s algoritmami a z postmodernej relativizácie pravdy a veľkých naratívov. Súčasťou toho je aj nedôvera v hegemonické postavenie viditeľnej skutočnosti, známa tiež z filmov *Na krásnom modrom Dunaji*, *Vášnivý bozk* (1994, réžia Miroslav Šindelka) či *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (1992, réžia Juraj Jakubisko). Vo filme *Kandidát* táto nedôvera nadobúda zmysel najmä v kontexte odpočúvania, keď sa pravdou stáva nie to, čo vidíme, ale to, čo sme schopní počuť. Pointou filmu je výsmech z konšpiračných teórií (napr. odpočúvanie Lamberta si v skutočnosti objednala jeho žena), no na druhej strane – prostredníctvom paralel s reálnou politickou a spoločenskou situáciou – film konšpiračné teórie o veľkých temných hráčoch, ktorí ovplyvňujú chod sveta, podporuje. V konečnom dôsledku sa stáva súčasťou širšej tendencie, nachádzajúcej paralelu v trende prevažne opozičných médií, ktorých záujmom je odhaľovať politické kauzy. Často však s neželaným a aj nebezpečným vedľajším produktom – vyvolávaním nedôvery v štát ako taký.

¹² Citát z filmu.

Pirko

Ďalším príkladom tejto tendencie je film *Pirko*, ktorého premiéra sa prekryla s vypuknutím mediálneho škandálu okolo údajného zneužívania maloletých chránených v resocializačnom zariadení Čistý deň. Podobnosť filmu a kauzy je aj tentoraz vonkajšia: v oboch prípadoch ide o zariadenie určené na výchovu, resp. prevýchovu mladistvých, ktorému sa nepodarí uchrániť chovankyne pred predčasným objavovaním sexuality (tá je v oboch prípadoch vnímaná ako vstupná brána k prostitúcii).¹³ Kým v socialistickom systéme sa starostlivosť o siroty, neželané deti alebo deti, o ktoré sa rodičia nevedeli postarať, realizovala s dôrazom na produkciu socialistického subjektu podľa aktuálnych potrieb štátnej ideológie (pričom siroty boli v podstate ideálnymi, dokonale tvarovateľnými občanmi¹⁴), po páde režimu sa štát vzdal časti svojej zodpovednosti. Následnícke zariadenia boli často privatizované, prípadne sa zmenili na neziskové organizácie, ktoré síce poberajú podporu od štátu, no štát nad nimi nevykonáva dôslednú kontrolu. V istom zmysle je transformácia detských a nápravných domovov v postsocialistických štátoch ideálnym príkladom globálneho procesu odpojenia politiky a moci, o ktorom Zygmunt Bauman píše: „Absence politické kontroly promeňuje čerstvú emancipovanou moc ve zdroj naprosté, principiálně neochočitelné nejistoty.“ Rozvod politiky a moci má za následok nielen to, že existujúce politické inštitúcie strácajú na relevancii a záujme občanov, ale aj to, že štátne orgány sú takto povzbudzované, „aby se všemožně zbavovali narůstajícího objemu funkcí, které dříve zastávali. Tyto funkce, jichž se stát vzdal, se následně stávají kořisti notoricky vrtošivé a nevypočitatelné ruky trhu, a/nebo spadnou do klína soukromým iniciativám a jednotlivcům.“¹⁵

Slovenskí filmári objavili postsocialistické výchovné a internujúce zariadenia už dávnejšie, v rámci všeobecného záujmu o skupiny z okraja spoločnosti. Filmu *Pirko* predchádzali film Juraja Lehotského *Zázrak* (2013), aj iniciatíva režiséra Mátyása Priklera a dramaturga a scenáristu Mareka Leščáka, spojená s organizovaním filmárskych dielní v reedukačných centrách v Spišskom Hrhove (2012, 2013, 2014) a Čerenčanoch (2009, 2010, 2011, 2012), aj v reedukačnom domove pre mládež a matky s deťmi v Zlatých Moravciach (2010, 2011).¹⁶ Skúsenosti z týchto zariadení, vrátane osobného príbehu predstaviteľky hlavnej roly, sa stali aj inšpiráciou pre film *Zázrak*.

Na rozdiel od *Zázraku*, film *Pirko* nakrútila autorská dvojica, ktorá nepatrí ani k absolventom Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, ani do skupiny filmových profesionálov sústreďenej okolo dramaturga Mareka Leščáka. Film sa vynoril akoby odnikiaľ, dokonca vznikol bez podpory Audiovizuálneho fondu. Štýlom zreteľne vybočuje zo známeho cyklu sociálnych drám, pri ktorých je možné preukázať spojitost s prostredím FTF VŠMU, s pomerne pravidelnou podporou AVF a vo výše polovici

¹³ V prípade kauzy „Čistý deň“ sa prirovnania k organizovanej prostitúcii objavovali najmä v internetových diskusiách a na sociálnych sieťach.

¹⁴ Tejto téme sa v súvislosti s filmom venuje PARVULESCU, Constantin. *Orphans of the East. Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2015. ISBN 978-0-253-01685-0.

¹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy. Život ve věku nejistoty*. Praha : Academia, 2008, s. 9 – 10. ISBN 978-80-200-1656-0.

¹⁶ Pozri <http://www.mphilms.sk/workshopy>.

prípadoch aj s Leščákovou dramaturgiou.¹⁷ *Pirko* kombinuje dokumentaristickú observáciu, ktorá je charakteristická pre slovenské sociálne drámy, s videoklipovými prvkami. Drsnejšiu rockovú a metalovú hudbu (priamejšie prepojenú s vkusovým svetom protagonistov než s potrebami festivalového rozprávania) zase strieda s lyrickejšími a tradičnejšie vyznievajúcimi hudobnými segmentmi. V neposlednom rade strieda tiež pokusy o realistické rozprávanie s naturalisticko-surreálnymi výjavmi, ktoré odkazujú na rozpúšťanie protagonistkinho „ja“ pod vplyvom násilne aplikovaných drog a dlhodobého znásilňovania.

V kontexte domácej kinematografie je špecifikom filmu najmä jeho snaha o kombinovanie empatického a exploatačného módu. Realistické rozprávanie je prerývané snahou o ľudské karikatúry. Prostredníctvom hyperbol sa film snaží v divákovi vyvolať odpor a hnus z toho, čo sa hrdinke deje po príchode do Prahy: chlpaté mužské chrbty a starecké telá sa skláňajú nad krásnou protagonistkou, po ošarpaných stenách prenajatého bytu steká hustá tmavá tekutina. K exploatačnému módu patrí najmä zreteľná sexualizácia nevinného ženského tela a hyperbolická oplzlosť mužov. Najmä dlhá scéna mnohonásobného znásilňovania viedla Václava Maceka k tomu, aby v referáte prednesenom na Týždni slovenského filmu zdôraznil príbuznosť filmu *Pirko* s bulvárnymi médiami. Pri sledovaní filmu *Pirko* sme podľa Maceka „svedkami mentality bulváru, ktorý sa priživuje na sociálne ťaživej téme“¹⁸, pričom tvorcovia akoby sa prostredníctvom špecifickej štylistiky snažili osloviť práve čitateľov bulvárnych denníkov.

Zdá sa však, že *Pirko* korešponduje nielen s mentalitou bulváru, ale s bulvarizáciou konkrétnej kauzy „Čistý deň“, keď chránenkyne boli nielen využité na politický boj medzi opozíciou a vládnuou koalíciou, ale často boli prezentované aj ako sexuálne objekty čitateľského záujmu.¹⁹ V oboch prípadoch navyše došlo k odsúdeniu štátu ako konečnej inštancie, ktorá mala byť zodpovedná za bezpečnosť obetí. V prípade reálnej mediálnej kauzy súviselo odsúdenie s prepojeniami zariadenia na vládnu koalíciu, v prípade filmu zase došlo k neobvykle explicitnému formulovaniu nedôvery v štát už v jeho prvej tretine.

Pirko čerpá z podobného súboru sociálnych reprezentácií detských domovov či výchovných zariadení ako bulvárne médiá. Kým napríklad *Zázrak* odkazuje na krízu nukleárnej rodiny, nedôveru v rodičovskú autoritu a romantizovaný model lásky s kriminálnikom, *Pirko* poukazuje na posadnutosť chránenkyň sexom a popkultúrou, a zároveň demonizuje pracovníčky detského domova ako nepríťažlivé a nesympatické úradnícke typy bez záujmu o ľudskú stránku svojich chovancov. Úradníčku, ktorá hrdinku prepúšťa z domova, vidíme najprv ako objemný, nad čímsi sklonený ženský

¹⁷ Viac o tvorbe cyklu sociálnych drám, aj o jeho úzkej spojitosti s dramaturgiou Mareka Leščáka pozri MIŠÍKOVÁ, Katarína. Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In MIŠÍKOVÁ, Katarína – FERENCÚHOVÁ, Mária (eds.). *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2015, s. 35. ISBN 978-80-89439-89-8.

¹⁸ MACEK, Václav. Hraný film roku 2016. In DUDKOVÁ, Jana – MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Slovenský film v roku 2016. Zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu 2017*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave – Slovenská filmová a televízna akadémia – Slovenský filmový ústav, 2017, s. 24. ISBN 978-80-8195-016-2.

¹⁹ Explicitne najmä v bulvárnych médiách, ktoré nezriedka zverejňovali dráždivé fotografie klientiek centra. Pozri napr. Horúca komunikácia Kollára s chovankyňou Čistého dňa Simonou: Pobláznilo Borisa toto perfektné telo?. Dostupné na <https://www.cas.sk/clanok/520736/horuca-komunikacia-kollara-s-chovankynou-cisteho-dna-simonou-poblaznilo-borisa-toto-perfektne-telo/>.

zadok, a následne ako bytosť, ktorá naučené frázy strieda dehoneštujúcimi vyjadreniami, že nemá veľa času a nerada by kvôli hrdinke zmeškala obed. Slovo „štát“ sa pri prepúšťaní hrdinky objavuje hneď dvakrát: keď jej úradníčka blazeovane prízvukuje, že „tento štát ti umožnil, a my v jeho službách, vzdelanie a domov“²⁰, a následne, keď protagonistka predstavujúca sa ako Shakira tlmočí túto situáciu kamarátke slovami, že v skutočnosti šlo o „výplach hlavy“ a že úradníčka sa jej snažila nahovoriť, že „tento štát ju miluje“²¹.

Hlavná protagonistka Lehotského *Zázraku* utečie z „polepšovne“, aby sa stretla so svojou láskou, a do prostitúcie sa zapletie vinou vlastnej naivity. Filmy, ktoré nemajú také priame napojenie na komunitu filmových tvorcov so zázemím na FTF VŠMU, omnoho zreteľnejšie prezentujú nedôveru v štát. V debute absolventky pražskej Filmovej a televíznej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe (FAMU) Terezy Nvotovej *Špina* (2017), ktorý bol uvedený len niekoľko mesiacov po *Pirku*, hlavnú protagonistku (zhodou okolností ju stvárňuje rovnaká herečka ako predstaviteľka Shakiry v *Pirku*, Dominika Morávková-Zeleníková) znásilní stredoškolský učiteľ – teda štátny zamestnanec. Keď u nej prepuknú samovražedné sklony, hospitalizujú ju v psychiatrickej liečebni, kde ju neefektívne a neodborne liečia. Brutálnosť liečby je sugerovaná hneď v úvodnom zábere, kde vidíme bezbrannú tvár protagonistky vo veľkom detaile počas aplikácie elektrošokov.

Príbuznosť *Špiny* a *Pirka* je v tomto ohľade zreteľná: obidva filmy upozorňujú na krutosť, ktorej sú vystavené nevinné obeť, pričom za ich status je viac alebo menej priamo vinený štát, ktorý stratil kontrolu nad efektívnou výchovou mládeže. V *Pirku* je pôvodcom viny nedokonalosť súčasných detských domovov, ktoré iba internujú, ale nedokážu pripraviť na budúci život. Protagonistka *Pirka* nikam neuteká, ako to urobila protagonistka *Zázraku* – iba poslušne čaká, kým ju zo zariadenia po dovŕšení plnoletosti neprepustia. Vtedy však odmietne nechať si poradiť (neprihlási sa na úrad práce) a odíde do Prahy za svojím o rok skôr prepusteným priateľom.

Pirko dôsledne rozlišuje medzi domovom ako metonymiou štátu a nižšími úrovňami mestských samospráv. Jeho scenár však vychádza z premisy, že prvotné zlyhanie štátu vedie znevýhodnenú mládež k nedôvere v akékoľvek systémové prvky spravovania, regulácie a kontroly spoločnosti. Shakira nachádza priateľa závislého od drog, žijúceho v squate na okraji obytnej štvrte, pripraveného za pár drobných ju zapredať pasáckej mafii. Z jej rúk ju paradoxne zachráni až pád z okna pri pokuse o útek, keď jej šancu po druhýkrát ponúka práve štát (a je jedno, že tentoraz ide o odlišnú republiku než tú, ktorú opustila).

Mohlo by sa zdať, že autori filmu sa rozhodli dať štátu druhú šancu, ukázať ho v pozitívnejšom svetle. No nie je to tak. Časový úsek, počas ktorého sa hrdinka nachádzala v nemocnici (predpokladajme, že štátnej), ani nevidíme. Po páde nasleduje časová elipsa, a následne je hrdinka rovno pridelená do ubytovne zriadenej pre sociálne slabých občanov. Práve v tejto časti filmu však dochádza k prísnej diferenciacii medzi štátom a inštanciami nižšími, než je štát. Podľa slov prijímajúceho pracovníka (Boleslav Polívka) sa Shakira dostáva pod patronát mesta. A naozaj, namiesto démonických zamestnancov z domova, polobláznivých feťákov z okraja Prahy či oplzlých pasákov a mužov, ktorí v nej vidia iba sexuálny objekt, sa od tejto chvíle stretáva len

²⁰ Citát z filmu.

²¹ Citáty z filmu.

s férovým, nič nezakrývajúcim a dokonca empatickým prístupom klientov zariadenia i dozerajúceho personálu. Pri vstupe do ubytovne ju zriadenec bez zbytočných okolkov nielen informuje o prísnych pravidlách prevádzky, ale ju upozorňuje aj na riziko krádeží či nedostatočnú hygienu (toaletný papier si musí strážiť, sprchy sa tu veľmi nepoužívajú). V citovo vypätej situácii, keď počas čistenia verejných priestorov stretne bývalého priateľa, ju kolega utiňuje a otcovsky berie do náruče.

Je však jasné, že Shakira napriek pokornému prijatiu pomoci nenachádza v novej situácii pocit naplnenia. Počas verejno-prospešných prác kútikom oka sleduje bezstarostné dievčatá na ulici. V ubytovni, kde si každý varí sám, nostalgicky spomína na nenávidenú stravu z detského domova. Posolstvom filmu totiž je, že tam, kde zlyhal štát, už mestské samosprávy nič nezmôžu. Detské domovy, ktoré sa ocitli kdesi na pomedzí medzi štátom postupne sa vzdávajúcim moci a súkromnými iniciatívami, nepripravujú svojich chránencov na život (nostalgia za zlou stravou znamená, že Shakira nevie variť). Internácia v detskom domove však v hrdinke vyvolala nielen nedôveru v štát (a to akýkoľvek – aj ten cudzí a vysnívaný) či v širšom zmysle nedôveru v akékoľvek dozerajúce inštitúcie. Vyvolala v nej aj túžba po luxusnom živote, ktorá ju nakoniec navedie opustiť „mestský“ azyl a zamestnať sa v nočnom podniku. Tam si zázračne rýchlo vylieči nedávne traumy, zarobí si na nové auto a v štýle happy endu sa vráti pre o rok mladšiu kamarátku z detského domova.

Hoci je šťastný záver filmu pravdepodobne myslený ironicky, sugeruje, že jediným východiskom pre hrdinku je návrat na okraj spoločnosti, a najmä mimo dozor akýchkoľvek verejných inštitúcií. „Vyhrali sme, Paris. [...] Vytancujem všetko, čo budeš chcieť.“, hovorí Shakira kamarátke vo voice-off monológ v závere filmu, na pozadí spomalených záberov na jej striptízový tanec okolo tyče. A dodáva: „My to vydržíme!“

Pirko sa radí k filmom, ktoré upozorňujú na nedôveru v sociálnu spravodlivosť a jej systémové zabezpečenie, bez ohľadu na štát a jeho inštitúcie. Je podobne symptomatický ako dva pokusy o roadmovie, uvedené v rovnakom roku. Protagonisti filmov *Koza* (2016, réžia Ivan Ostrohovský) a *Stanko* (2016, réžia Rastislav Boroš) voľne prekračujú hranice medzi krajinami schengenskej zóny, no zároveň žijú vždy len na okrajoch spoločnosti, doslova mimo štátov, cez ktoré prechádzajú. Tieto filmy zapadajú do vlny diel o vyvrhloch spoločnosti, o ľuďoch, ktorí žijú mimo dosah štátnych inštitúcií. Na rozdiel od nich však *Pirko* jednoznačne odsudzuje priamo štát, a najmä, registruje celú cestu dobrovoľného a opakovaného opúšťania opatery štátu – či už rodného, alebo toho, ktorý bol zvolený ako miesto emigrácie.

Únos

Tretí z prezentovaných príkladov, film Mariany Čengel-Solčanskej *Únos*, sa netýka ani inscenovania konšpiračných teórií, ani vyvolávania dojmu, že pre určité skupiny obyvateľstva je život mimo štátu a na periférii spoločnosti jedinou možnosťou, ale korene súčasnej nedôvery hľadá v raných fázach transformácie postsocialistickej spoločnosti. *Únos* pritom nie je jediným filmom, ktorý sugeruje pretrvávajúce deštruktívnych pozostatkov minulých režimov v súčasnosti. Nôvum, ktoré priniesol, je dôraz na potrebu občianskej iniciatívy.

Podobne ako *Kandidát* a *Pirko*, aj *Únos* má oporu v už existujúcej žánrovej štruktúre slovenskej kinematografie. Nenachádza ju však v dávnejšie prítomných trendoch:

jeho predchodcom z hľadiska skĺbenia témy a žánru je prakticky iba *Červený kapitán* Michala Kollára, uvedený do kín presne o rok skôr, v marci 2016. Obidva filmy využívajú prvky detektívneho trileru, čo sa dá interpretovať ako snaha odpovedať na dlhodobjší dopyt po hraných filmoch o deväťdesiatych rokoch a transformujúcej sa spoločnosti, ktorý ešte v roku 2008 formuloval Martin Šmatlák.²² Transformáciu síce zachytilo niekoľko filmov vyrobených v prvej polovici deväťdesiatych rokov, málo z nich sa však dotklo dobovej politickej klímy (ako to urobil *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý*), a s výnimkou *Rivers of Babylon* (1998, réžia Vladimír Balco) sa slovenská hraná kinematografia celkom vyhla priamejším reakciám na autoritatívnu vládu Vladimíra Mečiara.

Únos a *Červený kapitán* sú medzníkmi aj v inom zmysle. Predchádzajúce filmy o deväťdesiatych rokoch kritizovali spoločensko-politickú kondíciu krajiny z pozície súčasnosti, nie minulosti. Aj tu si však musíme uvedomiť rozdiel medzi *Červeným kapitánom*, ktorého dej sa odohráva v roku 1992, teda v čase ešte pretrvávajúceho boja o moc krátko po Nežnej revolúcii, a *Únosom*, ktorý rekonštruuje známu politickú kauzu z polovice deväťdesiatych rokov, prostredníctvom ktorej sa Vladimír Mečiar pokúsil stabilizovať svoju moc (od únosu Michala Kováča ml. v auguste 1995 až po vraždu spojky korunného svedka Róberta Remiáša v apríli 1996). *Červený kapitán* poukazuje na pretrvávajúce komunistických štruktúr, najmä pozostatkov tajnej služby (ktorá sa pokúša nenápadne infiltrovať do verejných služieb mladého štátu), pričom do hry vŕhne aj konšpiračné teórie o previazanosti a vzájomnej závislosti tajnej služby a cirkvi. V tomto texte sa mu nebudem podrobne venovať najmä vzhľadom na to, že i keď je vzdialene, prostredníctvom predlohy Dominika Dána, inšpirovaný skutočnými udalosťami, nevyvoláva ilúziu ovplyvňovania budúcnosti, ktorá charakterizuje tri ďalšie analyzované filmy. Na druhej strane, *Červený kapitán* má s *Únosom*, popri žánrových prvkoch, fokuse na prvú polovicu deväťdesiatych rokov a inšpirácie skutočnými udalosťami, aj ďalší styčný bod. Nadväzuje na myšlienku nekompromisného jednotlivca, ktorý je schopný obetovať hľadaniu pravdy to najcennejšie, čo má – svoju rodinu. Na jednej strane prispieva k formovaniu nedôvery v štát v období transformácie, na druhej strane zdôrazňuje vieru v silu jednotlivca postaviť sa proti korupcii.

Myšlienka silného jednotlivca hľadajúceho pravdu je prítomná aj v *Únose*, ale v celkom odlišnej podobe. Nielen preto, že týmto jednotlivcom je žena, mladá novinárka, ktorá po brutálnom zavraždení brata nemá čo stratiť ani obetovať. *Únos* odkazuje na známu kauzu zavraždenia Michala Kováča ml. do Rakúska a nasledujúcej politickej vraždy Róberta Remiáša. Stavia najmä na silnej prítomnosti tejto kauzy v politickej agende Kresťanskodemokratického hnutia, a zároveň štylizuje naratív na zástupné rozprávanie o Spasiteľovi. Na spor medzi Mečiarovou stranou HZDS a opozičnou KDH nadväzuje aj jeden z úvodných výjavov, keď postava Predsedu (odkazujúca na Vladimíra Mečiara) počas slávnostného mítingu sugestívne kladie svojim voličom otázku, či skutočným nositeľom kresťanských hodnôt je on alebo predstavitelia KDH. Hoci jasajúce obecnstvo dáva za pravdu Predsedovi, rozprávanie je ďalej organizované tak, aby poskytlo čo najviac sugescií o pravom opaku:

²² Martin Šmatlák píše: „Chýba však aj dôsledná filmová reflexia zásadnej spoločenskej zmeny v roku 1989 a neľahkého vývinu ponovembrového režimu s jeho neraz divokou privatizáciou či s deformáciami mečiarizmu.“ ŠMATLÁK, Martin. Hľadanie vlastnej cesty. In *Kino-Ikon*, s. 140.

o tom, že Predseda a ľudia s ním spojení si uzurpujú, zrádzajú, či dokonca vulgari-
zujú kresťanské hodnoty i symboly. Na pahorku s gýčovo štylizovanými krucifix-
mi sa tajne schádzajú mafiáni a vystavujú sa tu mŕtve telá politických nepriateľov.
Kresťanské hodnoty reprezentuje – popri neokázalých bohoslužbách či prítomnosti
kňaza v kritickej situácii, keď sa znásilnená a zbitá hlavná ženská postava vracia nad-
ránom domov – najmä skupina troch postáv: dve z nich sú inšpirované skutočnými
postavami Róberta Remiáša a jeho matky, tretia je polofiktívna postava novinárky,
ktorá sa snaží na vlastnú päsť prípad vyšetriť. Tieto tri postavy sú totiž vystavané
tak, aby fungovali ako odkazy na príbeh o Kristovej smrti. Postava Roba, inšpirovaná
zavraždeným Remiášom, prostredníctvom vonkajšej podobnosti evokuje upálených
martýrov Jana Husa a Jana Palacha, mužov doslova „horiacich za pravdu“, a tiež na
symboliku ukrižovaného Krista (jeho obraz sa nachádza aj v centre plagátu k filmu).
Postavu, ktorá zodpovedá skutočnej postave Remiášovej matky, je zase možné chá-
pať ako pendant k Panne Márii, ktorej bolesť má vykupiteľskú silu pre celý národ. Vo
filme je táto postava štylizovaná doslova ako apel na svedomie národa: v závere filmu
sa nástoľivo pozerá priamo do kamery. Film teda, podobne ako niektorí politici či
novinári, nepriamo vyzýva k občianskej zodpovednosti za bolesť, ktorú táto žena
pretrpela.

Najzaujímavejšia v tomto kontexte je však vyššie spomenutá postava novinárky
fiktívneho denníka KAM (typografický odkaz na – voči Mečiarovi opozičný – denník
SME), ktorá sa venuje prípadu zavraždenia. Tá je vykreslená ako pendant Márie Mag-
dalény, polepšenej hriešnice, ktorá sa má s Kristom / Remiášom stretnúť tesne pred
jeho smrťou, a následne šíriť jeho odkaz. V tomto zmysle je však postava novinárky
v nápadnom rozpore s možným predobrazom, ktorý mohol inšpirovať tvorcov k jej
vytvoreniu: novinárkou Lubou Lesnou, ktorá sa prípadu venovala, bola v styku s Re-
miášom a po jeho smrti skutočne fungovala ako spojka korunného svedka zavražde-
nia.²³ Motivácie tejto postavy sú totiž rýdzo súkromné, pričom film pracuje aj s fiktív-
nymi prvkami: brutálnou vraždou brata a temnou minulosťou v podobe novinárkinej
prvej lásky, ktorou je budúci mafián, priamo zapletený do únosu a následnej vraždy
„Remiáša“. Film najmä v aranžovaní posledných záberov s Robovou („Remiášovou“)
matkou odkazuje na politické využívanie kauzy v snahách o zrušenie amnestií, ktoré
v súvislosti s prípadom udelil v roku 1998 Vladimír Mečiar. Remiášova matka bola
totiž počas politického boja o zrušenie často využívaná ako ultimátna motivácia: sve-
domím národa mala byť práve jej súkromná bolesť.

Únos však nie je predmetom záujmu tejto štúdie pre svoj vzťah k skutočným uda-
lostiam či k deformácii minulosti v prospech mýtu alebo väčšej diváckej atraktivity.²⁴
Cieľom textu je poukázať na podnietenie dialogického vzťahu s budúcnosťou. Prípad
filmu *Únos* je totiž zaujímavý najmä z hľadiska pozorného zosúladenia premiéry fil-
mu s aktivitami slovenského parlamentu a so spustením podpisovej akcie za zruše-

²³ Luba Lesná poukázala v rozhovore pre Denník N aj na niekoľko ďalších odchýliek od skutočného
prípady, často s paradoxným výsledkom prisúdenia negatívnych vlastností či motivácií práve pozitívnym
aktérom príbehu. Upozornila najmä na nebezpečenstvo posúvania skutočnosti v kontexte inak dokumen-
taristickej presnosti pri rekonštrukcii prípadu. KERN, Miro – LESNÁ, Luba. Novinárka Lesná: Únos nie je
dobrý film, je však dobré, že vznikol. In *Denník N*, 7. 3. 2017. Dostupné na <https://dennikn.sk/698427/luba-lesna-film-unos-amnestie/> [cit. 15. 8. 2017].

²⁴ Viac pozri DUDKOVÁ, Jana. Spojme sa, kým sa Panenka Mária díva. In *Film.sk*, 2017, roč. 18,
č. 4, s. 27 – 29.

nie tzv. Mečiarových amnestií. Akcia, zorganizovaná spoločnosťou VIA IURIS, bola spustená v pondelok 6. marca 2017, len niekoľko dní po premiére filmu (tá sa konala vo štvrtok 2. marca) a dva týždne pred plánovanou parlamentnou schôdzou, na ktorej sa malo hlasovať o amnestiách. Počas prvého víkendu po premiére videl film *Únos* rekordný počet 67 369 divákov. Podpisová akcia bola preto od začiatku na sociálnych sieťach propagovaná v súvislosti s uvedením filmu. Medzi osobnosťami, ktoré petíciu podpísali, bol hneď na druhom mieste (po Richardovi Müllerovi) vyzdvihovalý Maroš Kramár, a to doslova v úlohe „herca, moderátora, hlavného predstaviteľa vo filme *Únos*“²⁵. Vďaka vyzbieraníu 84 127 podpisov bola „Výzva poslancom NR SR za zrušenie Mečiarových amnestií“ úspešná. Kramár, ktorý paradoxne stvárnil rolu Predsedu, mal dokonca 23. 3. 2017 pred projekciou filmu *Únos* v parlamente vlastný prejav, v ktorom kritizoval politikov a vysmieval sa z aktuálneho predsedu NR SR.²⁶

Národná rada Slovenskej republiky 5. 4. 2017 ústavnou väčšinou prijala uznesenie, ktorým ruší Mečiarom udelené amnestie. Stalo sa tak približne mesiac po uvedení filmu a takmer presne mesiac po spustení podpisovej akcii k výzve poslancom. Vznikol dojem, že po takmer dvadsiatich rokoch neúspešných politických snáh za zrušenie amnestií zaúčinkovala až dobre premyslená časová následnosť premiéry filmu, iniciatívy neziskovej organizácie a občianskeho aktivizmu.

Únos sa tak skutočne stal precedensom – prvým slovenským hraným filmom budiacim zdanie mimoriadne rýchleho povzbudenia občianskej zodpovednosti a dokonca priameho vplyvu „zdola“ na politické dianie. Zároveň ho však musíme chápať ako typ politického filmu, ktorý je okato spriaznený najmä s politikou konkrétnych skupín, dlhodobo sa nachádzajúcich v politickej opozícii (v tomto prípade najmä KDH, ktoré bolo v čase uvedenia filmu po prvýkrát vo svojej histórii bez zástupcov v NR SR). Na rozdiel od *Kandidáta* a *Pírka* nie je priamo spojený s nedôverou v štát, ale skôr s podporou určitého druhu medzistraníckeho politického boja, a to aj prostredníctvom mytologizujúcich prvkov. Je to dokonca film sugestívne vyzdvihujúci úlohu viery v riešení politickej nepravosti, teda aj viery v spravodlivý štát. Tým, čo ho približuje k súčasnému trendu nedôvery, je jeho recepcia, ktorá bola na základe prepojenia s aktivizmom neziskových skupín využitá aj na vyjadrenie nedôvery v súčasnú podobu štátu a jeho politickej moci.

Pripomínanie kolektívnych tráum je dôležitou spoločenskou funkciou filmu, aj keď sa tak deje oneskorene. Vzhľadom na nestabilné politické prostredie na Slovensku, keď je napr. časť protikorupčného boja asociovaná s neonacistickými skupinami, sa však *Únos* mohol stať ľahko zneužívateľným filmom. Neponúka totiž konštruktívne riešenia súčasnej situácie, skôr sa jeho uvedenie dostáva do kontextu masívneho odsúdenia fenoménu zneužívania štátnej moci, ktoré je kladené za vinu jedinej

²⁵ Pozri webovú stránku k akcii. Dostupné na <https://somza.to/> [cit. 20. 8. 2017].

²⁶ Mediálne pokrytie jeho vystúpenia vyzdvihovalo najmä fakty bulvárneho charakteru. Napr. Kramár politikom: Vaše divadlo je otrasné, film o Dankovi by bol pekná fraška. In *Denník N*, 23. 3. 2017, dostupné na <https://dennikn.sk/712526/kramar-politikom-vase-divadlo-je-otrasne-film-o-dankovi-by-bol-pekna-fraska/>; KRBATOVÁ, Lucia. Kramár hovoril o špine v politike. Koalícia neprišla. Tomáš odišiel ešte pred filmom. In *Sme*, 23. 3. 2017, dostupné na <https://domov.sme.sk/c/20490851/kramar-hovoril-o-spine-v-politike-koalicia-neprišla-tomas-odisiel-este-pred-filmom.html>; Kramár v parlamente: Do politiky sa dostala veľká špina. In *Aktuality.sk*, 23. 3. 2017, dostupné na <https://www.aktuality.sk/clanok/426704/kramar-v-parlamente-do-politiky-sa-dostala-velka-spina/>; (du). Kramár v parlamente naložil politikom. Už teraz ľutuje herca, ktorý bude hrať Danku. In *Parlamentné listy*, 23. 3. 2017, dostupné na <http://www.parlamentnelisty.sk/arena/monitor/Kramar-v-parlamente-nalozil-politikom-Uz-teraz-lutuje-herca-ktory-bude-hrat-Danka-285923>.

osobe – Vladimírovi Mečiarovi. Aj spomínaná výzva poslancom sa začína in medias res, bez konkretizácie jednotlivých aktov a s odvolaním sa na populárny výraz pre amnestie: „Mečiarove amnestie sú hrubým porušením zneužitia štátnej moci.“²⁷ Ide teda o ukázkový príklad manipulácie, ktorej cieľom je zjednotiť veľký počet ľudí odvolávaním sa na spoločenskú zodpovednosť, a odkloniť ich od potreby analyzovať. V prípade filmu *Únos* ide zároveň aj využitie širšieho trendu nedôvery v smerovanie slovenskej politiky za posledných 25 rokov, ktorý si vyberá rôzne zástupné symboly pôvodcov zla. V tomto prípade je to politik, ktorý inšpiroval aj neskôr uvedený dokumentárny film Terezy Nvotovej s jednoduchým názvom *Mečiar* (2017).

Záver

Analyzované tri filmy spája niekoľko spoločných prvkov. Na jednej strane sa vynárajú na pozadí istých žánrových, tematických a štylistických trendov, ktoré už našli v slovenskej kinematografii uplatnenie, prípadne v profesionálnych kruhoch existuje po nich silný dopyt. Na druhej strane dopĺňajú tieto prvky o explicitnejšie vyjadrenie nedôvery v súčasné podoby štátu, ktorý je v niektorých prípadoch (*Pirko*) priamo pomenovaný práve týmto termínom, v iných je vnímaný ako dôsledok negatívneho vývoja z minulosti (*Únos*). A napokon, aj keď sú všetky tri – najmä však *Kandidát* a *Únos* – vytvorené na základe konkrétnych a jasných politických preferencií, neponúkajú konštruktívne riešenia, ale práve naopak, prostredníctvom populistickej rétoriky sa snažia osloviť čo najširšie spektrum divákov.

Tam, kde bežné „lifestylové mestské filmy“²⁸ sugerovali rezignáciu na spoločenské a politické dianie a únik do heterotopických priestorov, asociovaných so sociálnou bublinou umelcov a pracovníkov reklamného či šou-biznisu, *Kandidát* pridáva konšpiračný naratív o manipulácii prezidentských volieb. K tomu sa už v procese vzniku a krátko po uvedení filmu pripojilo niekoľko vonkajškovo podobných udalostí zo skutočného politického života krajiny, čo zvýšilo vonkajškovú podobnosť medzi tézami filmu a skutočnosťou, vrátane zdanlivej schopnosti anticipovať budúce udalosti. Na druhej strane však *Kandidát* často zachádza do digresíí, ktoré narúšajú ideologickú konzistentnosť aj plynulé rozprávanie filmu, a to s cieľom osloviť čo najrozmanitejšie divácke spektrum: od vsuviek inšpirovaných reklamou cez improvizované výstupy Michala Kubovčíka, zacielené na fanúšikov populistických sitcomových relácií, v ktorých Kubovčík často vystupuje²⁹, až po vtipy určené skôr divákom sympatizujúcim s nezávislou umeleckou scénou (odkazy na divadlo SkRAT, na hudobný festival Pohoda, prípadne na prácu nezávislých občianskych združení³⁰). Týmito digresiami a najmä odkazovaním na vzájomne si protirečiace diskurzy sa

²⁷ Dostupné na <https://somza.to/> [cit. 20. 8. 2017].

²⁸ Pozri MALÍČEK, Juraj. Pop po domácky. In *Slovo*, 2005, roč. 7, č. 9, s. 16; tiež ŠMATLÁK, Martin. Hľadanie vlastnej cesty. In *Kino-Ikon*, s. 145.

²⁹ Napr. scéna občerstvenia v McDonalde, v ktorej sa Kubovčík v úlohe Blondáčka neúspešne snaží rozptýliť svojho českého kolegu rozprávaním vtipov o rozdieloch medzi Čechmi a Slovákmi, sa stala jednou z najpopulárnejších častí filmu na internetovom portáli youtube, hoci plynulé rozprávanie filmu v skutočnosti narúša. Pozri napr. https://www.youtube.com/watch?v=_hqqBB1rBE0&t=13s [cit. 20. 8. 2017].

³⁰ Tento posledný odkaz je navyše výrazne ambivalentný: objavuje sa v sekvencii predstavovania členov Lambertovho tímu, ktorý pracuje na prezidentskej kampani, a sugeruje konšpiračný naratív o zneužívaní a „praní“ peňazí neziskovými organizáciami.

Kandidát na jednej strane stáva príťažlivým pre rôznorodé skupiny divákov, ale na druhej strane je jeho poslanstvo postmoderne ambivalentné až destabilizujúce.

Podobná situácia sa opakuje aj v ďalších prípadoch. *Pirku* sa síce nepodarilo získať taký divácky ohlas ako *Kandidátovi* a *Únosu*³¹, na úrovni štýlu však evidentne ide o pokus nadviazať na motívy, témy a observačné postupy cyklu súčasných slovenských sociálnych drám, a zároveň o voľbu divácky prístupnejších stratégií, ktoré by prekonal limitovanú návštevnosť tohto typu filmov u domáceho publika. Film tak obsahuje emočne ľahko identifikovateľnú hudbu, jasnú, prvoplánovú typológiu postáv a v niektorých častiach až bulvarizujúcu, exploatačnú estetiku, založenú na kombinácii erotiky a hnusu. *Pirko* sa však od ostatných, sociálnou drámou inšpirovaných, filmov líši nielen svojou estetikou. Tie totiž zvyčajne konštruujú obraz spoločenských vyvrheľov, ktoré vedome unikajú štátnym inštitúciám a spojeniam so štátom, ako súčasť typického „festivalového“ obrazu Východnej Európy v zmysle poslednej skládky globalizovaného sveta.³² Na rozdiel od týchto filmov, pre ktoré nie je dôležitý koncept štátu ani etnicity, *Pirko* explicitne formuluje trpkú nedôveru v postsocialistický štát ako taký. Ako istý druh riešenia *Pirko* aj *Kandidát* sugerujú únik od štátu: najlepšie je ostať pred štátom ostražitým, neplatiť dane (ako postava Jazvu vo filme *Kandidát*), alebo sa víťazoslávne stať luxusnou prostitútkou (ako Shakira v *Pirku*). No hoci aj hrdinovia väčšiny slovenských „sociálnych drám“ žijú na okraji spoločnosti či mimo kontroly štátu, nie je to preto, že by sa nedôverou v štát či fungovanie jeho inštitúcií priamo zaoberali.

Špecifickým prípadom je *Únos*, ktorý presúva pozornosť od nedôvery v štátne mechanizmy k sporu medzi populistickými a kresťanskými politickými stranami. *Únos* priamo rekonštruuje a odsudzuje konkrétny prípad zneužitia moci (a je teda, rovnako ako *Pirko* a *Kandidát*, kritickejší než jeho predchodcovia), ale svojím (textovým) populizmom a metatextovým zakotvením v populárnom antikorupčnom diskurze nepriamo nahráva aj možnej politickej manipulácii.

Nedôvera v štát totiž sama o sebe nie je hodnotou ani zárukou kritického myslenia. Naopak, je to koncept mimoriadne nebezpečný práve v dobe, ktorú Zygmunt Bauman nazval tekutou modernitou či vekom neistoty.³³ Podľa historika Timothyho Snydera stojí nedôvera v štát dokonca v základoch holokaustu. Ten nesúvisel do takej miery s modernitou, ako to popri iných sugeroval práve Bauman³⁴, ale naopak, jeho podmienkou bolo odstránenie štátu, na čo upozornila pred Snyderom už Hannah

³¹ Napriek tomu bolo *Pirko* štvrtým najnavštevovanejším slovenským filmom roku 2016 (21.324 divákov). *Kandidát* mal v roku svojho uvedenia 80.234 divákov, *Únos* videlo len počas prvého víkendu 67.369 divákov.

³² Viac k tomuto aspektu súčasného slovenského „festivalového“ filmu pozri KRIŽKOVÁ, Eva. Stieranie národných a lokálnych špecifik ako vedľajší produkt úspešnej festivalovej distribúcie súčasného slovenského filmu. In *Film a kultúrna pamäť* (ed. Martin Kaňuch). Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2014, s. 231 – 243. ISBN 978-80-970420-3-5.

³³ Napr. BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy. Život ve věku nejistoty*.

³⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Praha : SLON, 2010. ISBN 978-80-7419-028-5.

Arendtová³⁵. V knihách *Krvavé územie*³⁶ a *Čierna zem*³⁷ ide Snyder v Arendtovej stopách a analyzuje celkovú genézu stratégie podryvania štátov vo východoeurópskych krajinách, s cieľom priam koloniálnej expanzie Nemecka na východ. Zároveň však pripomína, že samotnú stratégiu si Hitler vyskúšal už v roku 1938, keď zo dňa na deň zaniklo Rakúsko a výsledná anarchia umožnila nastoliť oveľa efektívnejšiu antisemitickú politiku než v samotnom Nemecku.³⁸ Popri prehodnotení prístupu k holokaustu, Snyder vystupuje aj ako jeden z mysliteľov, ktorí upozorňujú na viaceré paralely medzi Hitlerovou dobou a súčasnosťou, predovšetkým v kontexte hroziacej ekologickej kataklyzmy a globálneho nedostatku potravy. Stáva sa doslova popularizátorom myšlienky, že nepremyslené povzbudzovanie nedôvery v štát bez ponúkania konštruktívnych riešení, predovšetkým bez ochrany inštitúcií (bez ohľadu na to, že ich fungovanie si zaslúži kritiku), môže byť nebezpečné.

V tomto kontexte je dôležité pripomenúť, že žiaden z analyzovaných slovenských filmov nepovzbudil a pravdepodobne ani nemá moc povzbudiť destabilizáciu štátu. Ich vplyv na budúce dianie či anticipácie budúcnosti je problematické posudzovať v priamych kauzálnych súvislostiach: sú jednoducho závislé na dlhodobých procesoch postupného odkrývania určitých aspektov súčasnosti, ktoré z rôznych dôvodov ostávajú pred zrakmi verejnosti viac či menej skryté, resp. vedomé. Napriek tomu je téma nedôvery v súčasné podoby (postsocialistického) štátu a jej dialogický vzťah k prepájaniu minulosti, prítomnosti a budúcnosti do ilúzie skrytých súvislostí, jedným z ďalších symptómov súčasných podôb spoločenskej angažovanosti slovenských filmárov.

THREE FILMS ABOUT DISTRUST. DISTRUST IN THE SYSTEMIC ELEMENTS OF SOCIETY IN SLOVAK CINEMA IN THE PERIOD OF CONSOLIDATION

Jana DUDKOVÁ

Using the example of three films – *Kandidát* (The Candidate, 2013, dir. Jonáš Karásek), *Pirko* (Little Feather, 2016, dir. Lucia and Petr Klein Svoboda), and *Únos* (Kidnapping, 2017, dir. Mariana Čengel-Solčanská), the present study deals with distrust in the systemic elements of society in Slovak feature films in the period following the establishment of the Audiovisual Fund (2009). By means of a thematic and stylistic analysis, it points to the similarities between the selected films. It shows their rootedness in the established trends of Slovak cinema as well as their diversion from

³⁵ A to už v knihe *Eichmann in Jerusalem* z roku 1963, ktorá vyšla v slovenskom preklade Igora Otčenáša v roku 2016. Pozri ARENDTOVÁ, Hannah. *Eichmann v Jeruzaleme. Správa o banalite zla*. Bratislava : Premedia, 2016. ISBN 978-80-8159-413-7.

³⁶ SNYDER, Timothy. *Krvavé územie. Európa medzi Hitlerom a Stalinom*. Bratislava : Premedia, 2013. ISBN 978-80-8159-025-2.

³⁷ SNYDER, Timothy. *Čierna zem. Holokaust ako história a varovanie*. Bratislava : Premedia, 2015. ISBN 978-80-8159-305-5.

³⁸ Snyder dokonca sugestívne píše: „V roku 1935 sa nemeckí Židia stali občanmi druhej kategórie. V roku 1938 nacisti zistili, že najefektívnejší spôsob ako oddeliť Židov od ochrany štátu, je zničiť štát samotný.“ SNYDER, Timothy. Ničitelia štátu. In *Čierna zem. Holokaust ako história a varovanie*, s. 94.

them, which is mirrored in their dialogical work with the phenomenon of reality, by creating an illusion of anticipation or influencing future events.

Príspevok je výstupom projektu VEGA 2/0128/15 Kritický hlas v slovenskej dokumentaristike: dominantné témy, dopad na spoločnosť, kritika inštitúcií.

Jana Dudková
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: jana.dudkova@gmail.com