
SLOVENSKÉ DOKUMENTÁRNE DEBUTY PO ROKU 2012

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia o dokumentárnych debutoch po roku 2012 sa zaoberá analýzou autorských prístupov a rozborom spracovávaných tém vzhľadom na generačnú obmenu tvorcov, ktorá nastala po tom, čo filmári zo skupiny „generácia 90“ pristúpili k nakrúcaniu hraných filmových diel. Noví debutujúci autori, Miro Remo, Vladislava Plančíková, Arnold Kojnok, Adam Olha, Patrik Lančarič, vychádzajú z tvorivého odkazu predchádzajúcej generácie a plynulo nadväzujú na ich úspešnú autorskú tvorbu, pričom poetika debutantov vykazuje črty, s ktorými sme sa už v rozličných obmenách stretli v tvorbe predošlej autorskej generácie. Istý odklon môžeme vidieť najmä v inklinácii k portrétovej forme dokumentu (portrét jednotlivca, skupinový portrét, autoportrét), k skúmaniu subjektívne vnímaných historických tém a v orientácii autorskej tvorby nastupujúcich dokumentaristov k rozprávaniu v prvej osobe a k odhaľovaniu súkromných rodinných príbehov. Z tejto skupiny sa vymyká tvorba M. Rema, ktorá sa snaží zostať v kontakte s problémami súčasnosti. Všetci ostatní tvorcovia, napriek ojedinelým pokusom ozvláštniť filmový jazyk dokumentu o animované pasáže, ostávajú na pôde prehodnocovania histórie, malých dejín v kontraste k veľkým, alebo pri skúmaní súkromných rodinných príbehov, pričom vo vysokej miere využívajú archívne audiovizuálne materiály a prácu s nimi.

Kľúčové slová: slovenský film, dokumentárny film, filmové debuty, „generácia 90“

V ostatných dvoch rokoch dochádza na Slovensku ku generačnej obmene autorov dokumentárnych filmových diel. V celovečernej produkcii sme svedkami niekoľkých autorských debutov, ktoré nadväzujú na tradíciu dokumentaristov „generácie 90“ – filmárov, ktorí ukončili štúdium dokumentárnej réžie na VŠMU v Bratislave v deväťdesiatych rokoch. Generačná výmena je zároveň logickým vyústením doterajšej dokumentaristickej praxe. Debutujúci autori dokumentov už nie sú v situácii, ktorú by sme mohli označiť termínom vákuum, najvýstižnejšie popisujúcim obdobie nástupu bývalej generácie. Systém inštitucionálneho zázemia pôvodnej tvorby zánikom štátneho monopolu po roku 1989 skolaboval.¹ Diela autorov „generácie 90“ vznikali neraz v divokých podmienkach a v zápase so Slovenskou televíziou. Inštitút systematickej štátnej podpory audiovizuálneho fondu vznikol až v roku 2009 vznikom Audiovizuálneho fondu².

¹ Porov. ŠMATLÁK, Martin. Znovu na prahu zrelosti. Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. In *Kino-Ikon*, 2014, roč. 18, č. 2, s. 29 – 62.

² Po takmer dvadsiatich rokoch od zániku štátneho monopolu v oblasti filmu nadobudol 1. januára 2009 účinnosť zákon č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov. Vznikla tak nová verejnoprávna inštitúcia na podporu a rozvoj audiovizuálnej kultúry a priemyslu. Fond nahradil grantový program Ministerstva kultúry a výrazne rozšíril možnosti aj zdroje podpory. Viac informácií pozri <http://www.avf.sk/aboutus.aspx>.

Predchádzajúca generácia sa musela svojpomocne vyrovnávať s týmto stavom. Okrem problémov umelecko-estetických za pochodu riešili otázku produkčného zázemia, využívali podporu Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia, zdroje z tretieho sektora, až si nakoniec založili vlastné nezávislé produkčné spoločnosti a vstupovali do koprodukcí. V priebehu rokov sa postupne oboznamovali s fungovaním európskeho audiovizuálneho trhu, s problematikou medzinárodného koprodukčného spolufinancovania projektov, zúčastňovali sa rôznych typov „pitching fór“ v zahraničí, určených pre tvorcov a producentov, a v neposlednom rade riešili otázku marketingu a distribúcie vlastných dokumentárnych diel. Základným predpokladom ich úspechu bola orientácia na európsky filmový kontext, na voľbu námetu prekračujúceho lokálne špecifiká domáceho trhu, kým predchádzajúci autori z deväťdesiatych rokov, pôsobiaci v kinematografii aj pred rokom 1989, sa spoliehali viac na kontext česko-slovenský. V posledných rokoch sa okrem autorskej dokumentárnej tvorby a nezávislej produkcie rozširuje profesijné zameranie týchto úspešných autorov. Plynule prechádzajú do pedagogického stavu na Katedre dokumentárnej réžie VŠMU (Peter Kerekes, Jaro Vojtek, Marek Leščák, Robert Kirchhoff, Marek Šulík), alebo ostávajú na pozícii nezávislých producentov a tvorcov (Marko Škop, Zuzana Piussi, Juraj Lehotský, Marek Kuboš). Ďalší významný ukazovateľ, ktorý vypovedá o zmene trendu a o završení jednej úspešnej tvorivej etapy, je príklon niektorých dokumentaristov k hranej filmovej forme, čo môžeme označiť za ich re-debut v príbuznej audiovizuálnej oblasti. Svoje hrané debuty absolvovali J. Lehotský (*Zázrak*, 2013), J. Vojtek (*Deti*, 2014) a čiastočne aj Z. Piussi (*Babička*, 2008)³. M. Škop momentálne nakrúca hraný filmový debut (*Eva Nová*) a P. Kerekes sa vo svojich dokumentoch dlhodobo pohráva s princípmi hranej réžie v dokumentárnom filme, pričom takáto estetika výrazne prevažovala nad tradičnými spôsobmi dokumentárnej praxe pri jeho poslednom kolektívnom projekte (*Zamatoví teroristi*, réžia P. Kerekes, I. Ostrochovský, P. Pekarčík, 2013). Medzi základné prínosy autorov „generácie 90“ v oblasti dokumentárneho filmu môžeme zaradiť explicitné prelínanie hraných prvkov v dokumentoch, využívanie inscenačnej techniky, štýlový eklekticismus a miešanie klasických dokumentárnych postupov v jednom filme, odmýtizovanie autora a filmového štábu cez ich umiestnenie do vnútra scény alebo centra deja, príklon k intímnejšej forme publicistiky a k subjektívnej interpretácii dejín, konceptuálny prístup pri výbere vhodného námetu, sklon k analýze všeobecných pravidiel fungovania spoločnosti cez prípadovú štúdiu prostredia a postáv na úrovni marginálneho fenoménu či javu a inklináciu k zobrazovaniu menších a subkultúr rôzneho druhu.

Nezastaviteľný vývoj autorskej dokumentárnej tvorby sa začal obracať približne po roku 2012. Ak sme pred týmto rokom boli konfrontovaní s experimentovaním s hranou formou a s inscenovaným naratívom vo vnútri dokumentárnej výpovede, teraz môžeme skúmať dokumentárne prístupy v spôsoboch réžie hraných filmov v dielach daných autorov (čo však presahuje tému tejto štúdie). Pri pohľade na filmy, ktoré táto plodná a úspešná generácia nakrútila, môžeme poukázať na ďalšie črty, prirodzene vplyvajúce na nastupujúcu debutujúcu generáciu. V prvom rade sa noví autori museli konfrontovať s najúspešnejšou etapou slovenskej dokumentaris-

³ *Babička* Zuzany Piussi je dokumentárny film o konkrétnej osobe, ktorý je z veľkej časti režírovaný ako hraný film a obsahuje množstvo inscenovaných situácií.

tiky v ére samostatnosti Slovenska. Pri absencii diverzifikovanej pôvodnej tvorby, pri neexistencii televíznej dokumentárnej protiváhy, pri malom množstve aktívnych autorov v kontraste k počtu skončených absolventov dokumentárnej i hranej réžie za posledných desať rokov, sme stále v situácii, kedy debutantov v oblasti celovečerného autorského dokumentu spočítame na prstoch jednej ruky a pri kvalite ich debutov narazíme na značné rozdiely. Ešte predtým, ako začneme rozoberať jednotlivé filmy, musíme zdôrazniť, že sa debutanti pri ich individuálnej tvorbe konfrontovali s priam výlučným a elitným postavením svojich predchodcov, s originalitou a invenciou ich diel, oceňovanou najmä v medzinárodnom festivalovom kontexte, zato však bez väčšieho diváckeho ohlasu v domácom prostredí. Nízka návštevnosť divákov na slovenských filmoch je všeobecným trendom⁴, ktorý sa netýka len celovečernej dokumentárnej produkcie, ale zasahuje aj do oblasti slovenských hraných filmov, ktoré vznikli v sledovanom období. Ide o celospoločenský fenomén a nie o chybu filmových tvorcov či tematického zamerania ich filmov.

Napriek zmieneným skutočnostiam môžeme hovoriť o nových debutantoch ako o pokračovateľoch v tradícii predchodcov na všetkých úrovniach filmovej tvorby: produkčnej, tematickej, estetickej, autorskej, formálnej, marketingovej i distribučnej. Máme na mysli dokumentárne celovečerné prvotiny autorov, akými sú Miro Remo (*Comeback*, 2014), Vladislava Plančíková (*Felvidék – Horná zem*, 2014), Patrik Lančarič (*Hrana – 4 filmy o Marekovi Brezovskom*, 2014), Adam Olha (*Nový život*, 2012), Arnold Kojnok (*Lyrik*, 2014), Adam Hanuljak a Peter Kotrha (*Chránené územia*, 2010) a Tomáš Kruppa (*Absolventi – Sloboda nie je zadarmo*, 2012). Všetci zmienení režiséri sa dostali k celovečernému dokumentárnemu debutu inou cestou než generácia pred nimi. Nespája ich ani generačná príbuznosť, ani rovnaké školské zázemie, ani porovnateľné tvorivé východiská. Jednoznačne najbližšie má ku „generácii 90“ M. Remo. Vyšiel z rovnakého prostredia, študoval na bratislavskej VŠMU, mal podobné pedagogické vedenie, pričom jeho študentský film *Arsy Versy* (2009) skĺbil invenčný dokumentarizmus P. Kerekesa a tradičný záujem o človeka v poňatí D. Hanáka. Zároveň sú *Arsy Versy* príkladom „rodinného“ typu dokumentu, čiže takého, v ktorom autor čerpá námety filmu priamo zo svojho najbližšieho okolia. Postavami príbehu sú členovia jeho rodiny, respektíve režisérovi blízki príbuzní. Túto výhodu „domáceho“ námety uplatnili neskôr aj ďalší debutujúci režiséri, ako napríklad V. Plančíková, tiež absolventka VŠMU, a v neposlednom rade A. Olha. Oni však na pretlmočenie témy použili subjektívnu formu, kedy je autor filmu zároveň rozprávačom príbehu v prvej osobe. Vo všetkých prípadoch ide z väčšej či menšej miery o orientáciu námety na portrét: jednotlivca (A. Kojnok, P. Lančarič), skupinový portrét, napr. jednej rodiny (A. Olha) alebo jedného divadelného súboru (A. Hanuljak a P. Kotrha), o portréty absolventov rovnakej školy (T. Kruppa), alebo o žáner autoportrétu s presahom na reflexiu subjektívne vnímaných veľkých dejín (V. Plančíková). Len Remov *Comeback* a Kojnokov *Lyrik* sa posúvajú z prostredia „domáceho“ námety a reflektujú tému, ktorá nie je v priamom osobnom vzťahu k tvorcovi filmu.

Ďalšia zaujímavá profilácia debutov vyjde na povrch pri podrobnejšom rozbo- re tematického zamerania filmov. Alternatívnu (subjektívnu) interpretáciu veľkých

⁴ Narazíme aj na výnimky. Napríklad pri dokumentárnych snímkach *Všetky moje deti* (réžia Ladislav Kaboš, 2014), 38 (réžia Dano Dangl, Lukáš Zednikovič, 2014) alebo *Arcibiskup Bezák Zbohom...* (réžia Oľga Zábalská, 2014), ktoré zaznamenali zvýšený divácky ohlas.

dejín prinášajú Kojnok v *Lyrikovi* aj Plančíková vo *Felvidék – Horná zem*, zintímnenny pohľad na rodinnú históriu s presahmi na zmeny osobnosti a postavenie jedinca ponúkajú Olha v *Novom živote* i Lančarič vo filme *Hrana – 4 filmy o Marekovi Brezovskom*. Ani *Arsy Versy* sa nevyhýbajú analýze rodinných vzťahov, ktoré súvisia s autorom filmu ako jedným z členov tejto rodiny. Iba *Chránené územie* A. Hanuljaka a P. Kotrhu a Kruppovi *Absolventi – Sloboda nie je zadarmo* vyvolávajú pochybnosti, či sa tieto filmy 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, ktorý sa týka nekritického uvádzania všetkého, čo sa nakrúti, do kinodistribúcie, pretože verejnoprávne médium nedokáže suplovať tieto funkcie na úrovni výraznejšej podpory pôvodnej autorskej televíznej tvorby. Do rovnakej kategórie môžeme zaradiť aj ďalšie filmy, ako napr. portrét biskupa Bezáka od Olgy Zábalskej s názvom *Arcibiskup Bezák Zbohom...* (2014), portrét Jamesa Ragana od Jozefa Banyáka *Koety a korene* (2013), či debut Dana Dangla a Lukáša Zednikoviča o hokejistovi Pavlovi Demitrovi s názvom *38* (2014). To, že sa tieto filmy dostali do kín, súvisí aj s podporným systémom Audiovizuálneho fondu, ktorý finančne subvencuje uvádzanie pôvodných slovenských audiovizuálnych diel do kinodistribúcie. Avšak oveľa menej to vypovedá o umeleckej kvalite projektov a o autorských ambíciách tvorcov, pretože menované diela sa pohybujú z hľadiska formy na úrovni remeselne zvládnutej televíznej publicistiky.

Čo sa týka formálneho spracovania jednotlivých filmov, o ktorých budeme hovoriť, i tu nájdeme značné rozdiely. Ak si budeme všímať autorský rukopis a kreatívny vklad tvorivého štábu, môžeme vo výsledku vysloviť pozitívne hodnotenia, najmä v prípade filmov *Comeback*, *Felvidék – Horná zem* a *Nový život*. *Comeback* nadväzuje na tradíciu invenčného poňatia dokumentárneho príbehu tak, ako sa postupne rozvíjala žánrová a formálna diferenciácia v poetike diel „generácie 90“. *Felvidék – Horná zem* upúta kombináciou autoportrétu, denníkového čítania, archívnych záberov a animátorských techník, čo vo vysokej miere ozvlášťuje výsledné spracovania témy subjektívne vnímaných súkromných dejín v kontraste k veľkým dejinám. A. Olha v snímke *Nový život* pracuje s found footage materiálmi a prináša obnažujúci skupinový portrét vlastnej rodiny. Využíva najmä súkromné archívy, pričom analyzuje príčiny rozchodu rodičov. Na situáciu nazerá zvonku, z pozície osamostatneného človeka, predtým člena kompletnej rodiny, pričom sa pohráva s formou autoportrétu, v ktorom autor vystupuje ako rozprávač. Vlastné videnie situácie konfrontuje s názormi otca – iniciátora rozpadu a zmien v rodine, zaujíma ho aj pohľad vnútorný, zostavený z názorov opustenej matky a sestier, ktoré naďalej žijú v spoločnej domácnosti. *Hrana – 4 filmy o Marekovi Brezovskom* je spomienkovým štvorportrétom významnej osobnosti hudobného života deväťdesiatych rokov a zároveň výpoveďou o bratislavskej generácii, ktorá myšlienково i tvorivo dospievala v období po roku 1989. *Chránené územia* sú z tohto hľadiska publicistickou reportážou nakrútenou v štýle road-movie, ktorá zachytáva výlet členov Divadla z Pasáže do Spojených štátov. Film *Absolventi – Sloboda nie je zadarmo* vykazuje stopy autorského manierizmu, s úzkym zameraním tvorcov na výpovede kamarátov – bývalých spolužiakov z Akadémie umení v Banskej Bystrici, bez zovšeobecňujúceho presahu, ktorý by dokázal tlmočiť komplexnejšiu a objektívnejšiu správu o problémoch absolventov vysokých škôl na Slovensku. Kruppov výber protagonistov je preto elitársky a výlučný.

Pristavme sa pri jednotlivých debutoch. Ako bolo konštatované vyššie, M. Remo úspešne nadväzuje na tradíciu autorského filmu absolventov bratislavskej VŠMU. Upozornil na seba už mimoriadne oceňovanou krátkometrážnou snímkou s názvom *Arsy Versy*. Hore a dolu, príp. vrch a spodok – to je kľúč k celkovému poňatiu portrétu extrovertného čudáka Luba Rema, ktorý sa v amatérskych podmienkach venuje výskumu netopierov a v päťdesiatke stále žije so svojou mamou v jednej domácnosti. Z filmu vyžaruje hravá tvorivá energia, charakteristická aj pre absolventský film P. Kerekesa s názvom *O troch dňoch v Jasovskom kláštore* (1996). Zároveň si Remo osobitne všíma vzťah syna a matky, ktorý, podobne ako Lubove netopiere, stojí na hlave. Žena v dôchodkovom veku podporuje vášeň dospelého, ekonomicky neaktívneho syna, čo voči všeobecnému poriadku pôsobí obrátene. Syn sa zaujíma najmä o život drobných lietajúcich cicavcov, ktoré pozorujú svet zavesené dolu hlavou, obráteným uhlom pohľadu. O tom, že ide o blahosklonný film s pritakajúcim prístupom režiséra k vášni „adolescentného“ päťdesiatnika, vypovedá aj posledný inscenovaný záber filmu: Po dlhej jazde, rámujúcej dvor so sušiacimi sa fotografiami netopierov, ktoré visia na šnúrach na bielizeň, kamera znehybnie pri pohľade na matku a jej syna zaveseného dolu hlavou na konári stromu, pričom on, mávajúc rukami – krídlami, kričí: „Mama, ja som najväčší netopier na svete.“⁵ Ďalšie inscenované scény rozvíjajú koncept bádateľa objaviteľa, ktorého zápal môže podľa zdravého rozumu väčšiny vyvolať smiech. Na druhej strane odrážajú bezuzdný fanatizmus a pohltenie subjektu amatéra predmetom bádania, čo je v dnešnej dobe, zameranej na kariéru, prospech a zisk, ojedinelé, prakticky neužitočné a vrcholne netradičné. Vo filme sa objavuje aj kritika súčasných pomerov v podobe verbálnych narážok matky na uponáhľanú dobu, na ženy, ktoré idú len po peniazoch, pričom nie je na nič čas, takže takúto vášeň k bádaniu už nikto neocení. Lubov spôsob života mama kritizuje, ale na druhej strane i obraňuje a synovu vášeň podporuje. Režisér absurdné čudáctvo akceptuje, pričom Lubovo neškodné a spoločensky nevýznamné počínanie monumentálne povyšuje vizuálnymi citátmi i hudbou z filmu *2001: Vesmírna odysea* (1968) od Stanleyho Kubricka. Význam Lubovej existencie môžeme prirovnať k významu netopierov v prírode. Úsmevný fanatizmus hlavnej postavy nikomu neublíži, na rozdiel od uponáhľaných nárokov dnešnej doby, ktoré sú oveľa škodlivejšie než zmysel pre nako nezmyselné bádanie. Človek – netopier má právo na život.

Podobnou optikou môžeme nazerať aj na Remov *Comeback*, ktorý obsahuje jasne vyhranené a spoločensky angažovaný podtext, ale bez moralizátorského postoja tvorcu k predvádzanému. Angažovanosť autora vyžaruje skryto spoza príbehu. Určite sa nejedná o dominantný motív, pre ktorý došlo k nakrúteniu filmu o väzňoch z ilavskej väznice. Angažovaná rétorika ustúpila pred atraktivitou príbehov dvoch hlavných hrdinov – väzňov. Jej prítomnosť však pociťujeme za príbehmi, v skrytej nepriamej reči, čo je jedna z možností, ako diváka priamo nezaťažovať, ale pôsobiť na neho najmä „atrakciami“ (vulgarizmy, alkoholické výstupy, oplzlé historky). Treba povedať, že spoločenský a sociálny problém, ktorý pulzuje v pozadí, sa vďaka atraktívnej forme spracovania stráca z dohľadu. Ostáva vytesnený za chrbtom atrakcie a v princípe funguje ako doplnkový sprievodný jav, za príbehmi o „outsideroch“. Vnímame ho len na pozadí jedinečných singularít. Remo však nenakrúcal publicis-

⁵ Citované z filmu.

tický film o problémoch väzňov, ale sústredil sa na kreatívne spracovanie autorského dokumentu o dvoch konkrétnych recidivistoch, v súhlase s poetikou filmov „generácie 90“. Z tejto perspektívy sa budeme zaoberať spoločensko-sociálnymi dopadmi väzby na Mira a Zlatka po ich návrate z výkonu trestu do spoločnosti a príčinami ich návratu späť do výkonu trestu po novej recidíve. Chceli sme len naznačiť, že Remo diváka zabáva bez toho, aby jeho pozornosť bezprostredne zaťažoval sociálno-spoločenskou reflexiou problému. Tomuto cieľu zodpovedá aj forma spracovania, ktorú si filmoví tvorcovia dokumentu zvolili. Napriek istým výhradám k niekoľkým koncepcne nedotiahnutým motívom treba uznať, že režisér premyslene pracuje s odkrývaním emocionálneho rozpoloženia protagonistov, ktorí sú snímaní v príznakových prostrediach: vo väzení, na slobode, po návrate z výkonu trestu domov, počas ich snahy zaradiť sa do spoločnosti, pri čakaní na verdikt súdu, v súkromí a v neposlednom rade opäť po návrate do väznice.

Názov filmu má zameniteľnú povahu, podobne ako v prípade názvu *Arsy Versy*. Nevystihuje len návrat do spoločnosti, ale týka sa aj opätovného návratu do väzenia. Trestanci sa vo filme často vyjadrujú, že väzenie na nich pôsobí prirodzenejšie než civil, čo vyvoláva otázky, akým spôsobom štát pracuje s prevýchovou delikventov a aké šance im poskytuje po skončení trestu, aby zvládli návrat do bežného života. Väznica so železnými pravidlami a presným režimom je pre nich bezpečným miestom, zatiaľ čo civil na nich neraz pôsobí nepriateľským, neprívetivým dojmom. Stáva sa pre nich nehostinným a neznámym miestom, v ktorom sa nevedia zaradiť a kde nedokážu pokračovať v živí. Inštitúcie im pri návrate nepomáhajú, skôr naopak. Často krátko sa ocitajú na slobode bez šance na lepší život, čím termín comeback v ich prípade nadobúda zvláštny zmysel.

Práve o takejto realite vypovedá aj príbeh Mira, ktorý sa vplyvom ekonomicky nepriaznivej situácie v rodine stal recidivistom už ako mladistvý. Pochádza zo sociálne slabšieho prostredia, rýchlo sa dostal na šikmú plochu a zvyšok života prežil vo väzení, ktoré vo filme opúšťa, aby v ňom napokon opäť skončil. Pri výstupnej lekárskej prehliadke na záver výkonu trestu sa s doktorom lúči pozdravom „dovidenia“, na čo mu on káravo odpovie „zbohom“. Remo ustavične vizuálne zdôrazňuje pocit Mirovho vykorenenia a osamelosti. V cele sa bez zábran dokáže dlhé hodiny zabávať s tarantulou, na slobode s osamelou labuťou na brehu jazera v Petržalke. Inklinuje k pozorovaniu akváriových rýb či k sledovaniu exotických vtákov v klietkach, čím režisér prízvukuje jeho vlastnú situáciu. Samota v cele je v jeho prípade rovnaká ako samota na slobode. Rozdiel je v tom, že v civile musí prebrať za svoje konanie zodpovednosť, čo je pre neho niekedy omnoho ťažšie, než dodržiavať väzenské pravidlá. Rovnosť šanci, oproti bežným občanom, sa pre neho redukuje na minimum. Remo na to upozorňuje v scéne, v ktorej Miro hovorí o výstupnom negatívnom 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 klietky. Život v „zajatí“ pre neho vyznieva istejšie ako pobyt na slobode s nástrahami bežného sveta. Jeho príbeh obsahuje spoločensko-kritický podtón. Zábery na zajaté živočíchy demonštrujú jeho situáciu, ako napr. v prípade vodného slimáka, ktorý stratí na oboj strane kameňa rovnováhu a zrúti sa ku dnu. Škorpión vytetovaný na Mirovom zatyľku 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 v tvári, ako keby inscenoval ozajstný prepad so zbraňou v ruke. Okrem priamych výpovedí na kameru, skrytej kamery a autentického snímania zvuku používa Remo aj postsynchrón, kedy vopred nahraté repliky kombinuje s príslušným obrazovým materiálom.

Príbeh druhého protagonistu Zlatka je spracovaný kompaktnejšie. Celý film otvára i zatvára veľký detail jeho tváre. Po výkriku zo začiatku filmu, že už ďalej nemôže, nasleduje plač s pohľadom do kamery na konci. Zábery – afekty sú prejavom bezmocnosti, pretože ľútosť nad trestnými činmi Zlatko viackrát verbálne poprie. Od súdenie chápe ako dostatočný trest na zmazanie pocitu viny. Práve jeho postava vytvorila okolo seba priestor na komplexnejšiu a dramatickejšiu hru, než je to v prípade Mira. Remo túto skutočnosť využíva a zároveň prechádza z registrujúcej pozície, akú mal počas nakrúcania vo väzení, do pozície aktívnejšej réžie.

Recidivista Zlatko sa podobne ako Miro dostal do basy veľmi skoro. Zapálil benzínovú pumpu, spáchal niekoľko lúpeží a sprenevier, vo výkone trestu strávil väčšinu aktívneho života. Stihli ho dve amnestie. Jedna ešte v komunizme, druhá udelená Václavom Havlom. Ale nikdy sa nedokázal na dlhší čas zaradiť do spoločnosti, skôr či neskôr putoval naspäť. Drsný mužský väzenský svet mala v Zlatkovom príbehu vyvíjať štábom podstrčená redaktorka RTVS (Mira Ábelová), ktorá sa do príbehu recidivistu bez vysvetlenia dostala 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 a bežne ju nahrádza buď priamo režisér osobným vstupovaním do deja, alebo sa dá vyriešiť formou otázok kladených spoza kamery.

Oveľa dôležitejšiu a emotívnejšiu úlohu na seba preberá iný ženský element, zastúpený, ako predtým v *Arsy Versy*, postavou Zlatkovej mamy. Relácia dobrá matka verzus zlý syn je funkčným naratívnym prostriedkom: funguje ako protiváha, pričom miera identifikácie s niekým, kto je bytostne spätý s osudom protagonistu, ale stojí na opačnej strane ako väzeň, zvyšuje mieru diváckeho prežívania Zlatkovej situácie. Medzi najdramatickejšie okamihy filmu môžeme zaradiť kulminačnú scénu zo súdnej siene, kde Zlatko s mamou čakajú na verdikt, týkajúci sa odvolania v jednej z minulých úverových sprenevier. Zlatko pôsobí na súde od začiatku rezignovane. Túto atmosféru už predtým navodilo niekoľko inscenovaných dialógov matky a syna. Zlatko často kritizuje súdny systém. Ponosuje sa na neprimerane vysoké tresty za drobné delikty, v porovnaní s kauzami premyslených úkladných vražd. Kritika mieri proti fungovaniu justície na Slovensku a jej obhajobe z úst najvyšších politických lídrov. Niektoré prípady totiž nasvedčujú, že štát aj z drobných kriminálnikov produkuje ťažkých recidivistov a podľa zásady „trikrát a dosť“ ich za relatívne malé delikty odsudzuje na mnohoročné tresty. Naopak, páchatelia ťažkých zločinov sa procesnou chybou dostávajú na slobodu. Scéna na súde je emotívne vypätá a Remo v nej využíva scudzovací efekt. Keď sa sudcovia odoberú do zákulisia poradiť sa o rozsudku, protagonisti obklopení kamerami dlho čakajú na ich návrat. Matka sa odrazu obráti na jednu z kamier a osloví diváka, že toto by mali premietat na stredných školách na výstrahu, aby videli to, čo oni prežívajú. Natíska sa otázka, nakoľko sú niektoré scény z filmu inscenované v prospech dramaturgie a vznikli len za účelom posilnenia dramatickej roviny príbehu. Je povznášajúce, že konečný ver-

dikt zastavil konanie v Zlatkovej veci, pričom on, 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 často kreatívne pracuje s ručovou a hudobne komponovanou zložkou, ktorú synchronne alebo asynchronne prepája s obrazom, aby posilnil významové vyznenie scény. Napríklad v zábere, v ktorom Zlatko kráča v kruhu na dvore ilavskej väznice, počujeme v ruchu tikot hodín, čo symbolicky evokuje pomalé plynutie času za väzenskými múrmi. Scény z výkonu trestu sú tiež plastickým obrazom toho, ako väzni trávia čas na celách, na prechádzkach, počas povinných prác, vo chvíľach voľna a podobne. Miestami to pripomína idylku zo školského výletu, len dojem reality a niekoľko autentických väzenských príbehov, ktoré vo filme odznejú, nás vracajú späť k uvedomeniu si funkcie, účelu a významu miesta, v ktorom sa dej odohráva.

Comeback má popri dramaturgických nedostatkoch, spôsobených miestom nakrúcania a typologickým profilom protagonistov, aj občas nerovnomernú štruktúru naznačených príbehových línií. Napriek tomu ho môžeme ako celok hodnotiť pozitívne, pretože priniesol autorský pohľad na život za väzenskými múrmi a originálne priblížil emocionálny svet tých, ktorí sa – neraz pre svoju hlúposť – dostali na šikmú plochu. Zároveň ukázal, že popri sociálno-spoločenských dôvodoch môže niesť podiel viny aj štát, pretože nepripravuje väzňov na zaradenie sa do spoločnosti, ale „vychováva“ večných väzňov, pre ktorých sa comeback stáva vynútenou istotou.

Debut V. Plančíkovej s názvom *Felvidék – Horná zem* je originálny najmä z hľadiska formálnej stránky spracovania. Ide o ďalší pokus sklbiť techniky animácie a využiť ich v priestore dokumentárneho filmu.⁶ Tematicky ho môžeme zaradiť do línie filmov, ktoré sa zaoberajú interpretáciou veľkých dejín, pertraktovaných formou subjektívnych spomienok a denníkových zápiskov. V centre režisérkinej pozornosti leží problém národnej identity, ktorý skúma v historicky kontroverznom hraničnom pásme na území dnešného južného Slovenska a Maďarska. Po druhej svetovej vojne počas uplatňovania prezidentských dekrétov došlo k výrazným preskupeniam pôvodného obyvateľstva, žijúceho na tomto etnicky zmiešanom území na základe povojnového vyrovnania. Víťazné mocnosti, kam sa zaradilo aj Československo, sa pomerne nekompromisne vysporiadali s etnickou menšinou Maďarov, žijúcou na území južného Slovenska. Toto vyrovnanie je ústrednou témou autorkinho dokumentu. Plančíková pátra po osudoch násilne presídlených obyvateľov a zároveň skúma prehistóriu vlastnej rodiny a fenomén národnej identity v širších súvislostiach. Etnicky zmiešané územia sa totiž po vojne stali miestom, ktoré, pod tlakom politických rozhodnutí, museli navždy opustiť tisíce občanov maďarskej národnosti. Presídľovanie pritom prebiehalo organizovane, za využitia transportov. Plančíková na dokreslenie situácie využíva popri technikách animácie aj čítanie z autentických denníkových zápiskov jedného z presídlených, na ktoré zároveň premieta archívne zábery z inštitucionálnych i súkromných archívnych zbierok. Okrem toho navštevuje respondentov v Maďarsku, na Slovensku i v Čechách a svedá vrstovníkov slovenskej a maďarskej

⁶ Podobné pokusy sa už objavili aj v dokumentoch „generácie 90“. Napríklad vo filmoch *Slepé lásky* (réžia Juraj Lehotský, 2008), *Ako sa varia dejiny* (réžia Peter Kerekes, 2008) či *Slávnosť osamelej palmy* (réžia Marko Škop, Juraj Johanides, 2005).

menšiny, ktorí dnes žijú spoločne na etnicky zmiešanom území južného Slovenska, na mieste historických krívd. Celý film je nahovorený v dvoch jazykoch, ktoré sa postupne striedajú. Hýbateľom režisérkinho pátrania po otázke národnej identity je príbeh jej prastarých rodičov, ktorých zasiahlo rozhodnutie vlády po roku 1945. Kým maďarských obyvateľov donútili presídliť sa do českých Sudetov, uvoľnených po Nemcoch, či do zberných táborov v Petržalke, prípadne ich vyviezli do Maďarska, pre Slovákov žijúcich v Maďarsku zorganizovala vláda agitačnú propagandistickú kampaň za účelom ich návratu do bývalých maďarských dedín, rozkladajúcich sa na území dnešného južného Slovenska.

Animátorská technika pixilácie, ktorú Plančíková používa na kreatívne pretlmočenie hlavnej myšlienky miešania národných identít na území „Hornej zeme“, je z konceptuálneho hľadiska detsky naivná a ilustratívna. Evokuje totiž prirovnanie miešania etnických národností k „mise fazule“. Rôznofarebnosť tejto strukoviny je zámienkou na odtabuizovanie spoločensky kontroverzných politických rozhodnutí. Keď režisérka pochádzajúca z južného Slovenska zobrazuje problém národnej identity cez jednofarebnosť a škvritnosť strukoviny, tak zároveň jednostranne posilňuje schematické vnímanie tohto, na etnickom princípe postaveného, problému presídľovania a vzájomných národných krívd. Na jednej strane uvádza, že južné Slovensko obsadili maďarské vojská po Viedenskej arbitráži v roku 1938, ale ďalej sa k tejto historickej etape bližšie nevyjadruje. Sústreďí sa najmä na roky 1945 a 1946, v centre jej záujmu je vplyv uplatňovania prezidentských dekrétov a ich dopad na maďarsky hovoriace obyvateľstvo. Pritom súvislosť s dianím po Viedenskej arbitráži je tiež dôležitá pre komplexné pochopenie problému.

Oveľa autentickéjší dojem tak vyvolávajú až konkrétne výpovede a spomienky presídlených občanov, keď tlmočia svoje pocity a problémy, ktorým museli čeliť pri odchode z domova a po príchode do novej vlasti. Vysídľencov v českých Sudetoch nevitáli s otvorenou náručou, predsudkom museli čeliť aj na maďarskom území. Etnické miešanie bolo dôsledkom geopolitických zmien a rozhodnutí víťazných mocností. Slováci pocítovali rovnakú krivdu počas existencie Rakúska-Uhorska a po Viedenskej arbitráži, keď vplyvom Budapešti silnel na našom území maďarizačný národnostný útlak. Dejiny sa tak nedajú redukovat' a prerozprávať len cez vhodné prípady. Slováci presídlení na Slovensko z Maďarska túto zmenu privítali. Z argumentácie autorky cítiť resentment a pocit krivdy. A preto medzi najzaujímavejšie výpovede vo filme môžeme 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 spolunažívanie pokojné, a azda najdôležitejšou úlohou dneška by malo byť prekonávanie rozdielov a podpora vzájomnej spolupráce. Najmä v súčasnosti, keď sa otázka hraníc medzi členskými krajinami EÚ stala irelevantnou. Napriek tomu sa môžeme vždy pýtať, nakoľko sa človek dokáže z dejín poučiť.

Dokumentárny debut P. Lančariča pre kiná *Hrana – štyri filmy o Marekovi Brezovskom* je pokusom o tradične prerozprávány spomienkový dokumentárny portrét:

poctu venovanú talentovanému, predčasne zosnulému hudobníkovi a skladateľovi Marekovi Brezovskému (1974 – 1994). Ide o citlivo a starostlivo zostavený materiál – medailón mladého umelca, ktorý ovplyvnil svojou hudbou a názormi jednu bratislavskú generáciu muzikantov, pričom jeho talent predstihol dobu a možnosti, ktoré mu ponúkala. Zároveň ide aj o portrét dospievajúcej generácie, ktorá sa s nástupom deväťdesiatych rokov postupne presadila na hudobnej scéne (z najznámejších môžeme spomenúť Oskara Rózsua alebo Martina Valihoru).

Brezovský už za života vynikal obrovským talentom, poháňaným invenčným prístupom k hudobnej kompozícii. Rovnako živelne a nekompromisne ako k hudbe pristupoval k láske, škole, rodine, spoločnosti a dobovým predsudkom. Jeho citlivá povaha a tvorivá energia, ktorá sa pre predčasnú smrť nestihla úplne rozvinúť, i tak vyprodukovala v krátkom období významné hudobné dielo. Lančarič nazval dokument podľa albumu *Hrana*, ktorý sa stal kultovým najmä vďaka zdieľaniu cez internet a jeho naštudovaniu do koncertnej podoby. V úprave O. Rózsua sa rozšíril po Slovensku. O tom, že išlo o fenomén, vypovedá autorský dokument.

Aby Lančarič komplexne zachytil celú osobnosť M. Brezovského a priblížil ju aj tým, ktorí o ňom dosiaľ nepočuli, rozhodol sa rozčleniť film na štyri samostatné diely s názvami *Hudba*, *Láska*, *Rodina* a *Samota*. Všetky dokazujú, že Marek bol meteor. Jeho predčasne vyzretý talent ožiaril okolie, ale rovnako rýchlo vyhasol, pod tlakom okolností, depresii a tvrdých drog. Citlivo prežíval nielen osobné, ale aj politické udalosti, najmä revolučné okamihy v roku 1989. Osobitne reflektoval vzostup nacionalizmu a rozpad Československa v roku 1993, aj následný príchod éry mečiarizmu. Lančarič si formu uzavretých samostatných kapitol vybral náročky, aby dokázal obsiahnuť talent a tvorbu (*Hudba*), súkromné vzťahy (*Láska*), rodinné zázemie (*Rodina*) a vnútorný svet umelca (*Samota*).

V dokumente vystupuje Brezovského najbližšia rodina, priatelia, hudobníci, spolužiaci, jeho družky. V spomienkach sa s odstupom sedemnástich rokov snažia uchopiť rozmer Marekovej osobnosti. Vývoj spomienok všetkých zúčastnených je v princípe rovnaký. Od prvých, radostných a oslavných, až po posledné, kritické, dotýkajúce sa obdobia umelcovho boja so závislosťou a smrťou, keď sa Brezovský predávkovoval heroínom. Zhodne tvrdia, že Brezovský doslova bežal s otvorenou náručou v ústrety smrti. 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 punku. Zaujímal sa o všetko nové a neznáme. Vrhla sa do nepreskúmaných oblastí a nebezpečných dobrodružstiev, čo v konečnom dôsledku poznačilo jeho príliš citlivú povahu. O tejto ceste vypovedá najmä jeho bohatá hudobná tvorba. Miestami zdĺhavé pasáže, v ktorých sa opakujú rovnaké informácie vyslovené inou osobou, vyvažuje bohatý archívny materiál: amatérske zábery, fotografie a reportážne záznamy z koncertov, ktoré sa tvorcom podarilo zozbierať. Neraz staticky nasnímaný materiál v štýle „hovoriacich hláv“ oživuje a dokresľuje hudba M. 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 tým najdôležitejším odkazom, ktorý tu zanechal.

V štvrtej časti s názvom *Samota* včlenili tvorcovia do dokumentárneho filmu animovanú epizódu – videoklip, ktorý pre účely filmu vytvoril animátor Patrik Pašš ml. Ide o animovanú čiernobielu bodku za spomienkovou dokumentárnou biografiou. Snaží sa poukázať na fakt, že za Marekovou rozorvanou dušou sa skrýval svojbytný

vnútorný svet. Brezovský sa dokázal nesmierne tešiť z objavovania, čo ho priviedlo k veciam, ktoré už nedokázal psychicky zniesť. Túžba experimentovať ho dohnala k sebazničeniu. Ak Zlatko z Removho filmu hovorí, že heroín je kráľ, tak prípad Brezovský presvedča, že heroín je kat. Lančarič debutoval najprv v hranej réžii celovečerným filmom *Rozhovor s nepriateľom* (2007), ale film *Hrana – štyri filmy o Marekovi Brezovskom* radíme medzi jeho dokumentárne prvotiny. Nad týmto filmom tiež visí otáznik, nakoľko sa hodí do kín, pretože celková forma spracovania, postavená na rozhovoroch, vykazuje viac známky televíznej publicistiky než znaky, ktoré by sme mohli označiť za výsostne autorský spôsob dokumentárnej réžie. Na druhej strane Lančaričov dokument ťaží z originálnej hudby M. Brezovského, ktorá v kine zosilňuje intenzitu kolektívneho zážitku.

Dokumentarista A. Kojnok nakrútil celovečerný debut s názvom *Lyrik* v roku 2014. Nejde o prvý filmový portrét, ktorý spracoval. Už pred ním vytvoril dva päťdesiatdvaminútové dokumentárne portréty: o výtvarníkovi a multimedialnom tvorcovi Milanovi Adamčiakovi (*Muzikológ a tvorca*, 2008) a o akademickom maliarovi Júliu-sovi Kollerovi (*Fair Play*, 2012). *Lyrik* je portrétom slovenského historika Jána Mlynárika, ktorý študoval a žil v Prahe, neskôr v exile v Nemecku, kde pôsobil v rozhlase Slobodná Európa. Po roku 1989 sa stal poslancom Federálneho zhromaždenia. Popri portréte jednotlivca sme zároveň svedkami portrétu dejín Československa, ako ich vnímal J. Mlynárik z vlastnej historickej perspektívy.

Názov filmu *Lyrik* 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 nielen prežil, ale ich sám buď inicioval, alebo sa na nich priamo podieľal. Kojnok cez postavu J. Mlynárika prináša naozaj pozoruhodné a objavné informácie, týkajúce sa nielen dejín Československa od roku 1918 – 1993, čiže od vzniku prvej Československej republiky po rozpad Československa, ale aj subjektívny obraz historických okamihov, ktoré zásadne poznačili dejiny spolužitia národov Čechov a Slovákov. Mlynárik totiž v sebe spája tézu „umění zústat stát“ 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, keď sa tejto základnej línie pridrža 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, keďže si tieto okamihy svojou účasťou na nich do slova ohmatal. Počas štúdia histórie na Karlovej univerzite v Prahe sa v diplomovej práci zaoberal výskumom boľševizácie Komunistickej strany a problémom vysťahovania Nemcov zo Sudetov po roku 1945, pričom popísal, ako sedem miliónov Čechov znárodnilo osobný majetok troch a pol milióna vysťahovaných Nemcov. Zároveň na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov iniciovala politická objednávka organizované vymazávanie stôp formou ničenia celých domov a dedín, ktoré po Nemcoch ostali. Kojnok to dokumentuje sériou fotografií, na ktorých vedľa seba v jednom zábere montuje pôvodnú autentickú fotografiu zachytávajúcu stav pred rokom 1945 a fotografiu zo súčasnosti, kde sa na mieste bývalej nemeckej usadlosti rozprestiera už len prázdna kopcovitá krajina. Ústami Petra Pitharta zároveň Kojnok predkladá interpretáciu, podľa ktorej nie práve najšťastnejšie povojnové česko-nemecké vyrovnanie

spôsobilo, že sa v politike štátu pre obavy z revanšizmu presadila radikálna skupina – „karvinskí kluci“ na čele s Klementom Gottwaldom, vyškolená v Moskve, ktorá boľševizáciou Komunistickej strany na najbližších štyridsať rokov určila smerovanie krajiny 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 prijať robotnícku profesiu kulisára v pražskom Národnom divadle. Tieto okolnosti ho primkli k vrcholnému českému disentu. I naďalej ilegálne publikoval, 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 sovietskych vojsk do Československa v roku 1968, v pražskej kaviarni Slávia spoločne s Dominikom Tatarom medzi prvými podpísal Chartu 77, ktorá vznikla najmä ako iniciatíva, týkajúca sa dodržiavania ľudských práv v ČSSR podľa helsinského medzinárodného dohovoru, podpísaného v roku 1975 našou politickou reprezentáciou na čele s prezidentom Gustávom Husákom. V osemdesiatych rokoch sa pod politickým tlakom rozhodol pre emigráciu. Odišiel do Nemecka, kde už býval jeho syn. V dokladoch mal uvedené, že je bez štátneho občianstva.

Mlynárik istý čas pracoval v Slobodnej Európe. Po politickom odovzdaní moci v roku 1989 sa stal poslancom Federálneho zhromaždenia a vrátil sa do Prahy. Podľa jeho slov ho najviac mrzí, že o jeden hlas neprešla vo Federálnom zhromaždení poslanecká iniciatíva za vyhlásenie referenda o rozdelení Československa, ktoré by pravdepodobne bolo neúspešné. Za ten jeden hlas viní najmä Václava Klauza, ktorý sa na rokovanie dostavil napriek zlomenine nohy. Za najväčší zločin novodobých dejín však považuje rozdelenie Československa na základe politickej dohody medzi Václavom Klausom a Vladimírom Mečiarom, čo on osobne považuje za zmarenie ideálov dvoch najväčších osobností československých dejín, Tomáša G. Masaryka a Milana Rastislava Štefánika.

Kojnok obohacuje Mlynárikove sugestívne rozprávanie o pestrý archívny materiál, oficiálny aj súkromný, pochádzajúci zo zbierok historika. Popri dejinných súvislostiach transponuje svoju dokumentárnu výpoveď do polohy vplyvu politických udalostí na konkrétneho jednotlivca a jeho rodinu. Dokument završuje pohreb protagonistu, čím sa symbolicky končí život spovedanej osobnosti a zároveň sa končia spoločné dejiny štátu, ktorý sa volal Československo. Kojnok na vyváženie zaraďuje do rozprávania výpovede Mlynárikovho syna – výtvarníka a ďalších osobností: politika Petra Pitharta, historikov Jana Rychlíka a Kolomana Gajana, politológa Miroslava Kusého a ďalších. Po formálnej stránke plynie audiovizuálny materiál ako rieka, z ktorej sa vyplávajú archívne zábery, fotky, výpovede a spomienky, čím sa dramaturgicky uzavretý oblúk, ohraničený jedným životom, naplnia prekvapivým obsahom, stojacim na množstve pozoruhodných súvislostí a na historicky zaujímavých spojeniach – dokument o historikovi, ktorý prežíva históriu 20. storočia v Československu na vlastnej koži.

Prehľad autorských debutov uzatvára skupinový rodinný portrét s názvom *Nový život* od dokumentaristu A. Olhu. Režisér ukončil štúdium dokumentárnej réžie na pražskej FAMU a vo svojom celovečernom debute sa sústredil na analýzu pomerov v mnohopočetnej rodine po odchode otca, ktorý si založil novú rodinu. Film bol na-

krúcaný v čase, kedy etapa spoločného spolužitia rodičov režiséra definitívne skončila a pre všetkých zúčastnených nastal nový život. A. Olha vystupuje v autorskom filme ako jedna z postáv v úlohe rozprávača – kameramana a jeho motiváciou je zistiť, čo bolo dôvodom rozpadu rodiny, prečo sa tak stalo, 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. Druhým momentom, ktorý ho poháňa, je, že otec po sebe zanechal množstvo súkromných archívov, filmov a fotografií, ktoré ucelene rekonštruujú chod spoločnej domácnosti a rodinné súžitie členov rodiny od začiatku manželského vzťahu v sedemdesiatych rokoch až po moment, keď sa pred niekoľkými rokmi rodina rozpadla. A. Olha celkom prirodzene nadväzuje na otcovu prácu a ďalej systematicky zaznamenáva rodinné udalosti. Olhovci pritom nie sú ordinárna či neznáma rodina. Takmer všetci členovia inklinujú k umeleckým profesiám. Divadelný režisér Matúš Olha je zároveň rektorom na Akadémii umení v Banskej Bystrici a Jana Olhová je uznávanou slovenskou divadelnou a filmovou herečkou. Spolu majú šesť detí, z nich najstarší Adam počas nakrúcania ukončil štúdium dokumentárnej réžie na pražskej FAMU, čo sa stalo dôvodom na opätovné stretnutie celej rodiny, zachytené vo filme. Najmladšia z dcér ešte navštevuje základnú školu.

Nie je dôvod komentovať zverejnený, miestami intímny obsah filmu. Jeho interpretáciou by sme totiž len živili dohady okolo citlivých miest v živote protagonistov. Film však obsahuje iné kvality a práve tie zaujali obecenstvo Filmového festivalu v Karlových Varoch, kde *Nový život* získal Cenu diváka. Najmä autorské fotografie M. Olhu, prezentované vo filme, ktoré umeleckým spôsobom zachytávajú všedný rodinný život v panelákovom byte v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, môžeme zaradiť do kategórie reportážnej fotografie. Sprostredkujú pohľad na výjavy z rodinných udalostí a iné typické malé všednosti, zachytené v štýle poézie všedného dňa. Umelecká kvalita fotografií prevyšuje čisto dokumentačnú hodnotu zobrazených udalostí. Autor filmu priznáva, že fotky boli verejne vystavované na výstavách, čo vzhľadom na ich umeleckú kvalitu a výpovednú hodnotu neprekvapuje. Ďalší súkromný materiál čerpá z krátkych „home videí“ nakrútených otcom režiséra v kolísavej kvalite, ručnou roztrasenou kamerou, od čiernobielych „osmičkových“ až po farebné videozábery, ktoré dokumentujú ďalšie fázy spolužitia mnohopočetnej domácnosti. A. Olha zábery subjektívne komentuje a pokračuje ďalej v nakrúcaní, aby zistil pozadie rozchodu rodičov, dopad tejto udalosti na súrodencov, zachytil pocity matky, otca a babičky pri prežívaní novovzniknutej situácie.

Prostredníctvom súkromných záberov sa autorovi podarilo vytvoriť ucelený skupinový portrét, v ktorom sa postupne dozvedáme podrobnosti o okolnostiach, za akých postavy zo svojho subjektívneho uhla pohľadu prežívajú nielen rozpad rodiny, ale aj jeho dopad na ich súčasné rozpoloženie. Napríklad v prípade Adamových sestier a ich názorov na partnerstvá s mužmi, či formou úsmevných detských exhibícií najmladšej sestry, komentujúcej udalosti v rodine formou pesničky, ktorej text si vymýšľa počas spievania. Pohľad autora je zaujímavý aj vďaka tomu, že otec, v protiklade k matke, neprežíva resentment za strateným rodinným obdobím. Synovi vychádza pri nakrúcaní v ústrety a otvorene odpovedá na jeho priame otázky, čím rodinná trauma alebo nový život získavajú objektivizovanú formu prípadovej dokumentárnej štúdie o súčasnej rodine. Režisér tak komplexne reflektuje situáciu aj iných podobných rodín, ktoré by možno nikdy nesúhlasili alebo nepristúpili na takýto spôsob intímnej spolupráce. Vznikol úprimný a otvorený film o súkromí súčasnej

rodiny, s ktorým sa divák vďaka odľahčenej forme rozprávania bez problémov identifikuje a môže sa prikloniť podľa vlastnej inklinácie a empirickej skúsenosti k výpovedi ktorejkoľvek z postáv.

Ak A. Olha hľadal odpovede na otázky týkajúce sa rodinných vzťahov, spolužitia partnerov a ich detí, zaujímal sa o dopad rozchodu rodičov na jednotlivca, odpovedal svojim filmom zároveň mnohým tým, ktorí podobnú skúsenosť majú za sebou, alebo ju práve zažívajú. Za najväčší prínos môžeme označiť formu súkromnej výpovede. Filmový jazyk, ktorý dokumentarista v spojení s found footage používa, je ľudský, zrozumiteľný a úprimne komunikuje skúsenosť, ktorá sa môže stať súkromnou pre mnohých z nás. Práve v tom spočíva originalita autorovho prístupu.

Noví debutujúci autori, M. Remo, V. Plančíková, A. Kojnok, A. Olha, P. Lančarič, vychádzajú z tvorivého odkazu predchádzajúcej generácie a plynulo nadväzujú na ich tvorbu, pričom poetika debutantov vykazuje črty, s ktorými sme sa už v rozličných obmenách stretli u predošlej autorskej generácie. Istý odklon môžeme vidieť najmä v inklinácii k portrétovej forme dokumentu (často krát ide o spomienkovú formu portréту), k skúmaniu subjektívne vnímaných historických tém a v orientácii autorskej tvorby k rozprávaniu v prvej osobe i k odhaľovaniu súkromných rodinných príbehov. Z tejto skupiny sa vymyká tvorba M. Rema, ktorá sa snaží zostať v kontakte s problémami súčasnosti.

SLOVAK DOCUMENTARY DEBUTS AFTER 2012

Martin PALÚCH

The present study analyses authorial approaches and themes brought by the generational change that set in after the most successful generation of documentary makers, the "Generation 90", switched to producing feature films. The debuting authors Miro Remo, Vladislava Plančíková, Arnold Kojnok, Adam Olha and Patrik Lančarič draw from the creative heritage of the previous generation and their work is an uninterrupted continuation of the work of those documentary makers. A departure can be seen especially in their focus on portrait documentaries (depicting individuals, groups or themselves), the examination of subjectively perceived historical themes and their inclination towards first-person narration and the revelation of private family stories. The only documentary maker that is different from the rest is M. Remo, who tries to keep pace with current issues. All the other documentary makers continue re-evaluating history, 'small' history in contrast to 'big' history, or examining private family stories. Besides sporadic attempts at adding interest to their film language with animated passages, they use a lot of archival audiovisual materials.

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