

„ŠEDÉ DNI“ A IDENTITA V JAPONSKÝCH DENNÍKOVÝCH FILMOCH

LENA KRÁLIKOVÁ HASHIMOTO

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Filmy žánru self-documentary tvoria v Japonsku v ostatnom štvrtstoročí kategóriu, ktorá sa pomerne dobre presadzuje v distribúcii. Tento žáner má korene v denníkovom filme zo sedemdesiatych rokov, ktorý v Japonsku vznikol pod vplyvom snímky *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972, režia Jonas Mekas). Štúdia sa venuje vývoju japonského denníkového filmu v kontexte žánrového výskumu a hľadá odpoveď na otázku, prečo si denníková forma získala takú pozornosť japonských filmových tvorcov. S touto ambíciou autorka analyzuje kultúrne a spoločenské pozadie filmovej tvorby. Následne porovnáva tematické tendencie japonského denníkového filmu so slovenskou tvorbou, konkrétne dielom Miša Suchého. Dochádza k záveru, že na rozdiel od slovenských denníkových filmov, ktoré často riešia otázky národnej identity, japonský denníkový film takéto otázky nekladie.

Kľúčové slová: dokumentárny film, japonská kinematografia, slovenská kinematografia, denníkový film, autobiografický film, self-documentary, Široujasu Suzuki, Mišo Suchý, Jonas Mekas

Japonský self-documentary a slovenské autobiografické filmy

Japonský termín serufu-dokjumentarí, ďalej v texte self-documentary¹, poukazuje na dokumentárny žáner, ktorý je v japonskej kinematografii a televíznej tvorbe viditeľne prítomný od konca deväťdesiatych rokov až do súčasnosti.² Termín zahŕňa popri autoportréte alebo autobiografickom filme aj filmy pojednávajúce o určitej téme zo subjektívneho pohľadu autora. Hovoríme teda o filmoch, ktoré sa venujú osobnejšej tematike či blízkej osobe, ako napr. filmová esej alebo portrét vlastnej rodiny. Korene žánru siahajú do sedemdesiatych rokov 20. storočia, k nezávislým autorským dokumentárnym filmom a japonskému denníkovému filmu.³ Domnievame sa, že tieto rané filmy nastavili základný rámec a ovplyvnili prichádzajúce generácie, najmä na pôde filmových škôl, ktoré začali vznikať práve v tomto období. Následne, aj vďaka pokrokom digitálnej techniky v deväťdesiatych rokoch, rozšíreniu počítačovej techniky do domácností a cenovo dostupným nelineárnym strihovým softvérom⁴, sa filmy s osobnou tematikou stali výrazným trendom. V dôsledku toho vznikol na

¹ Termín pre japonský dokumentárny film, ktorý spracúva pre autora intímnu tematiku a jeho určujúcim fenoménom je miera intimity vo vzťahu autora k sociálnym hercom (vzťah k predmetom natáčania).

² WATANABE, D. Wataši wo kakuran suru kokoromi – „pásóšaru•dokjumentarí“ no kanousei. In HAGINO, R. (ed.). *Social Documentary: The image of modern Japan*. Tokio : Film art, Inc., 2012, s. 92.

³ WADA-MARCIANO, M. *Japanese Cinema in the Digital Age*. Honolulu : University of Hawaii Press, 2012, s. 68.

⁴ KAWAI, K. Digital Video Camera. In *Journal of the Japan Institute of Electronics packaging*, 2000, roč. 3, č. 3, s. 198.

začiatku nultých rokov 21. storočia nový termín „self-documentary“, ktorý sa spopularizoval v priebehu ďalšej dekády.

Aj vo svetovej kinematografii sa po osemdesiatych rokoch minulého storočia začali množiť dokumentárne filmy v prvej osobe (tzv. first-person documentary).⁵ Vo filme *Čisté srdce* (2004, réžia Daniela Rusnoková) zaznieva: „Napríklad vo Fínsku je autobiografia úplná hitovka. Tam si ju točí skoro každý.“ Filmový vedec Martin Palúch v monografii *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* konštatuje: „Vzrastá prítomnosť autora a jeho subjektívny vklad pri spracovaní zámeru počas zaznamenávania a interpretácie objektívnych javov, udalostí a situácií.“⁶ Vzostup takýchto filmov na Slovensku však pozorujeme o niečo neskôr. Dokumentárne filmy s autobiografickými črtami sa začali intenzívnejšie nатачаť až v ostatnom desaťročí, hoci už v nultých rokoch tohto storočia vieme nájsť prvé príklady. Medzi najvýznamnejšie diela patria *Home Movie* (2003, réžia Mišo Suchý), *Ježiš je normálny* (2009, réžia Tereza Novotová), *Druhý pokus* (In Slovensko 2.0., 2014, réžia Peter Kerekes), *Felvidék – Horná zem* (2014, réžia Vladislava Plančíková) alebo *Posledný autoportrét* (2019, réžia Marek Kuboš). Tematicky dominujú filmy interpretujúce dejiny, či už národného alebo osobného charakteru. Jedným z prvých bol film *66 sezón* (2003, réžia Peter Kerekes), nasledovali *Nový život* (2012, Adam Olha), už spomenutý Plančíkovej *Felvidék – Horná zem*, *Mečiar* (2017, réžia Tereza Novotová), *Môj neznámy vojak* (2018, réžia Anna Kryvenko). Aj keď miera autobiografického vkladu je v každom spomínanom filme rôzna, všetky sa pokúšajú o reinterpretáciu histórie z pohľadu režiséra. Teda, až na pár výnimiek, väčšina vyššie uvedených filmov ponúka nielen osobný, ale aj sociálny kontext.

V japonských self-documentary nie je dominantnou témou história, ale rodina. Ako príklady môžeme uviesť filmy *Extreme Private Eros: Love Song* 1974 (1974, réžia Kazuo Hara), *My wife is Filipina* (festivalová premiéra 1992, kinopremiéra 1994, réžia Jasunori Terada), *Annyong Kimchi* (1999, réžia Tecuaki Macue), *Dear Pyongyang* (2005, réžia Jan Jonhi), *Embracing* (1992, réžia Naomi Kawase), *The Duckling* (nakrútený 2005, kinopremiéra 2010, réžia Sajaka Ono), *Ending Note* (2011, réžia Mami Sunada), *Every day is Alzheimer's* (2012, réžia Juka Sekiguči), *Distance* (2015, réžia Mana Okamoto). Širší spoločenský kontext či spoločenská kritika často v týchto filmoch chýbajú, respektíve sa reflektujú len cez obraz rodiny. Napríklad film *Čizuru* (2011, réžia Masakazu Akazaki), ktorý je dvojportrétom autorovej matky a mladšej sestry s autizmom Čizuru, sa celý odohráva len v osobnej rovine. Je natočený z pohľadu režiséra – brata, ktorý pozoruje každodenný život sestry a mamy. Do filmu nie je vkomponovaná žiadna štatistika, rozhovory s odborníkmi, ani odkazy na legislatívu. Režisér vo filme nepoužíva publicistickú metódu či objektívne dáta, napriek tomu, že téma autizmu má celospoločenský dosah. Sleduje iba jeden (jeho) konkrétny prípad a spoločnosť sa reflektuje len cez jeho rodinu.

Podobný prístup vidíme aj vo filmoch, ktoré sa nevenujú rodinným témam. Film *311* (2011, réžia Jódžu Macubajaši, Tacuja Mori, Takeharu Watai, Takaharu Jasuoka) bol jednou z prvých snímok o zemetrasení v Japonsku v marci 2011. Natočili ju šty-

⁵ MOYLAN, M. The Personal Documentary Considered in 'The Cinema of Me'. In *ida*, 11. 12. 2012. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.documentary.org/column/personal-documentary-considered-cinema-me>.

⁶ PALÚCH, M. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava : Vlna, o. z, 2015, s. 39.

ria režiséri, ktorí vyrazili do Fukušimy dva týždne po tom, čo cunami zničila oblasť a došlo k jadrovej havárii. Napriek tomu, že išlo o v tom čase veľmi aktuálnu tému a spoločenský záujem o ňu bol vysoký, film hovorí skôr o konfrontácii režisérov s katastrofou. Prevažná časť filmu sa skladá zo záberov, kde si vzájomne natáčali jeden druhého. Divák sleduje z pohľadu kolegu ďalších členov tímu, ktorí reportážnym spôsobom zachytávajú zdemolovanú oblasť, pokúšajú sa o rozhovor s matkami hľadajúcimi telá svojich detí medzi zrúcaninami, alebo natáčajú materiál v evakuačnom centre. Celý film je realizovaný ako „making of“ a nehovorí primárne o problémoch v zasiahnutej oblasti. Vykresľuje dilemu režisérov, ktorí ako členovia médií prišli „zvonka“ pozrieť, čo sa stalo v danej oblasti, a dostali sa do kontaktu s ľuďmi, ktorí zažívali tragédiu. Média boli v danom období všeobecne pranierované pre hye-nizmus, s ktorým sa priživovali na cudzom nešťastí. Režiséri sa konfrontujú práve s touto etickou a pre nich profesionálne existenčnou otázkou. Film síce obsahuje reportážne prvky, ale je skôr skupinovým (auto)portrétom a cestopisom, ktorý hovorí o autoroch. Tak ako bol začiatkom nultých rokov žáner self-documentary kritizovaný pre absenciu širšieho sociálneho kontextu v tvorbe s argumentom, že ide o tvorbu vo vlastnej „bubline“ autora, tak sa aj film *311* stretol s výhradou, že sleduje vlastnú satisfakciu tvorcov.⁷ Hlavným dôvodom bola, samozrejme, etická otázka (zneužívanie cudzej tragédie).

Prirodzene, nie je možné urobiť jednoduché porovnanie filmov či trendov týkajúcich sa autorovho subjektívneho vkladu v japonskej a slovenskej kinematografii. Rozdiely sú podmienené objektívnymi, materiálnymi faktormi, ale aj spoločenskými determinantmi, ako sú napríklad národná identita, ekonomická situácia krajiny a podobne. V Japonsku, ktoré má viac než sto miliónov obyvateľov, bolo v roku 2019 na 3583 plátnach (kiná vrátane multiplexov) v premiére uvedených 689 japonských filmov,⁸ zatiaľ čo na Slovensku to bolo v rovnakom období 44 slovenských filmov na 271 plátnach.⁹ No kým slovenské autobiografické filmy sú zväčša konštruktívne kvalitné a esteticky štylizované, v Japonsku ide prevažne o nízkorozpočtové nezávislé filmy (často sú to debuty študentov filmových škôl realizované amatérskou filmovou technikou, kde režisér natáča len sám ručnou kamerou), ktoré majú technické nedostatky. Domnievame sa, že hlavným dôvodom, prečo japonská dokumentaristika toleruje obrazovú neestetickosť, je spoliehanie sa na dejovú rovinu. V predvojnovom období bolo rozšírené, že benši (narátor) prerozprával dej pri plátne počas premietania nemých filmov. Japonská dokumentárna tvorba, hlavne televízna, taktiež silno nadväzovala na metódy rozhlasovej tvorby v jej raných obdobiach.¹⁰ V tomto historickom pozadí môže prameniť silná tendencia využívať komentáre alebo monológy v dokumentárnej tvorbe, a tiež orientácia na dejovú líniu, založenú hlavne na zvu-

⁷ SATO, M. – UENO, K. – YASUOKA, T. Zenšósen Šúdan kara ko he. In *new Cinema džuku* 2014, 28. 3. 2015. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://newcinemajuku.net/report/150328.php>.

⁸ UniJapan. *Eigajókai toké džóhó*. [Štatistika filmového priemyslu]. In *UniJapan.org*. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://unijapan.org/reference/statistics.html>.

⁹ ASCHENBRENNEROVÁ, K. – HUĐÁK, T. – KREJČOVÁ, V. – PAGÁČOVÁ, L. – STERANKA, R. – ULMAN, M. Facts and Figures 2019. In *Slovak Films 19 – 20*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2020, s. 133. Dostupné na internete: http://www.aic.sk/files/SF-19-20_WEB.pdf.

¹⁰ YONEKURA, R. – MATSUYAMA, H. Revisiting Views on Television in Its Early Days (Part 2). Views on Documentaries : Focusing on the Debate on a Documentary Series „Japan Unmasked“. In *The NHK monthly report on broadcast research*, 2013, roč. 63, č. 9, s. 4 – 5.

kovej stope. Je však zrejmé, že práve intimita a autenticnosť týchto filmov oslovujú japonských divákov.

V oboch krajinách tak vznikli denníkové filmy ako rané diela týchto trendov. V Japonsku ide o diela Širójasu Suzukiho v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, na Slovensku sú to filmy Miša Suchého na začiatku nultých rokov tohto storočia. V predkladanej štúdií sa pokúsime analyzovať, prečo bol v Japonsku taký silný trend self-documentary snímok produkovaných v rodinných prostrediach, zatiaľ čo na Slovensku prevládala skôr reinterpretácia histórie so subjektívnym vkladom.

Japonský denníkový film

Vznik denníkového filmu v Japonsku treba vnímať v kontexte spoločenských zmien. V päťdesiatych rokoch 20. storočia nastal výrazný rast japonskej ekonomiky, v súvislosti s dopytom po vojenskej technike pre vojnu v Kórei. Tento ekonomický jav sa zhoduje s obdobím, keď sa v Japonsku rozšírili 8mm filmové zariadenia. Rodinný záznam, ktorého história sa začala písať filmom bratov Lumièreovcov *Le repas de bébé* (1895), sa v Japonsku viaže s príchodom filmovej technológie Pathé Baby.¹¹ Pred vojnou bolo natáčanie domácich filmov (rodinné záznamy) drahým koníčkom a dovoliť si ho mohli primárne bohatí muži.¹² Tí vytvárali amatérske filmové krúžky, pričom hlavným cieľom natáčania bolo dokumentovanie ich okolia.¹³ Jeden z najstarších rodinných záznamov v archívoch predstavuje séria filmových denníkov, ktorá má 52 dielov. Vznikla v období medzi rokmi 1929 až 1966 a zachytáva, ako sa rodina rozrastala. Snímka obsahuje aj zábery známych turistických miest v Japonsku – cieľov rodinných výletov.¹⁴

V roku 1955 prerazila na trh prvá národná 8mm filmová kamera. V šesťdesiatych rokoch sa stal štandardom pre amatérskych filmárov 8mm filmový materiál, až do príchodu digitálnej techniky v deväťdesiatych rokoch.¹⁵ Natáčanie rodinných záznamov sa tešilo veľkej obľube, tentoraz už nielen v prostredí spoločensko-ekonomickej elity.¹⁶ Japonské rodinné záznamy sa venovali predovšetkým udalostiam rodinného života,¹⁷ teda svadbám, narodeninovým oslavám, detským predstaveniam a podobne, ktoré Japonci nazývajú svetlé alebo sviatočné dni (hare no hi).

Kým do päťdesiatych rokov japonská kinematografia vznikala výhradne vo filmových štúdiách a dokumentárne filmy sa natáčali v menších produkčných firmách, medzi profesionálmi a amatérmi bol značný rozdiel – jednak z dôvodu finančnej náročnosti filmového materiálu, ale taktiež kvôli absencii filmových škôl (vo väčšine

¹¹ Viac pozri GOTO, K. Hobby and fight : the publicness of amateur film in Japan from the 1920s to 30s. In *Studies in sociology, psychology and education : inquiries into humans and societies*, 2014, č. 78, s. 111.

¹² Tamže, s. 112 – 113.

¹³ Tamže, s. 115 – 117, 121.

¹⁴ GODA, M. Film Center Collection of Small Gauge Films Memorandum Concerning a Study of 9.5mm Films. In *Bulletin of the National Museum of Modern Art*, 1987, č. 17, s. 99.

¹⁵ Pozri GOTO, K. Hobby and fight : the publicness of amateur film in Japan from the 1920s to 30s, s. 132; tiež CANON Inc, Cine Camera. [Katalóg]. In *Canon camera museum*. [online]. [cit. 12. 8. 2019]. Dostupné na internete: <https://global.canon/ja/c-museum/product/cine253.html>.

¹⁶ GOTO, K. Hobby and fight : the publicness of amateur film in Japan from the 1920s to 30s, s. 128, 132.

¹⁷ NADA, H. Self-Documentary: Its Origins and Present State. [Yamagata International Documentary Film Festival Publication Doc Box]. In *Documentary Box #26*, 7. 10. 2005. [online]. [cit. 12. 8. 2019]. Dostupné na internete: <https://www.yidff.jp/docbox/26/box26-2-e.html>.

prípadoch sa filmári vyškolili počas praxe vo filmových štúdiách). Keď sa film stal dostupnejším, objavili sa nezávislí tvorcovia a ich filmy natočené na 8mm film si získali aj pozornosť kritikov. Išlo o nezávislú osobnú produkciu nekomerčných filmov, pre ktoré sa používali termíny andáguraundo-šinema (undergroundový film), jikken-eiga (experimentálny film) alebo kodžin-eiga (osobný film).¹⁸ Boli ovplyvnené americkými undergroundovými a avantgardnými filmami. V tomto kontexte japonských tvorcov významne ovplyvnila najmä snímka Jonasa Mekasa *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972).¹⁹

Jonas Mekas (1922 – 2019), americký imigrant z Litvy, bol profilovou osobnosťou americkej undergroundovej kinematografie nielen ako tvorca, ale aj ako filmový kritik a organizátor rôznych podujatí. Etabloval žáner denníkový film²⁰ (filmový vedec Hisaši Nada považuje premietanie *Reminiscences of a Journey to Lithuania* v roku 1973 za začiatok alebo vznik žánru denníkového filmu v Japonsku) a podľa filmového kritika Kuniichiró Murajama je i pionierom vo využívaní domáceho archívu v tvorbe²¹. Mekasov vplyv bol signifikantný aj v Japonsku. Murakami o jeho dielach píše: „Čo sa tým myslí sa zriedi, pričom ‚čo znamená‘ tam ostáva ako obraz a transformuje sa do dojmu z celého filmu. Jadro nachádza v rytmickom natáčaní, strihu a štruktúre.“²² Usudzuje, že práve táto rytmickosť záberu a strihu je hlavnou charakteristikou Mekasovej tvorby.

Reminiscences of a Journey to Lithuania má tri časti. Prvá časť je vyskladaná z rôznych záberov, alebo lepšie povedané, fragmentov z Mekasovho života v Amerike. V druhej časti sa Mekas po dvadsiatich piatich rokoch vracia domov do Litvy. Vidíme jeho matku, rodinu, priateľov, aj priestory, kde vyrastal. V tretej časti navštevuje miesta, kde prežil ťažké obdobie: tábor nútenej práce, farmu, kde sa ukrýval a podobne. Film sa napokon končí vo Viedni. Snímka je vystavená z pestrej vzorky materiálov, najstaršie záznamy sú staré viac než dvadsať rokov. Namiesto jasného deja a naratívnej strihovej skladby ponúka Mekas otvorenejší, asociatívny strih. Komentár aj hudba dodávajú mihotavým obrazom ucelenejší dojem a emóciu, ktorá na diváka pôsobí sentimentálne a poeticky. Film neprichádza s novým výkladom, preto nemôžeme hovoriť o cielenej reinterpretácii histórie, avšak téma, hľadanie vlastnej identity, to do určitej miery v sebe zahŕňa.

Mekasov film dodnes inšpiroval v Japonsku viacero tvorcov, nielen svojím poetickým štýlom a využívaním denníkového filmového záznamu, ale aj neštylizovanými a autentickými zábermi natočenými ručnou kamerou. Medzi týchto tvorcov patria napríklad Masato Hara (*The First Emperor*, 1973), Nobuhiro Kawanaka (*Correspondence*, 1976²³), Gó Takamine (*Okinawan Dream Show*, 1974; *Private Images of Ryukyu: J.M.*, 1996) a ďalší. Najznámejším z nich je Širójasu Suzuki – viacnásobne ocenený

¹⁸ SAKAMOTO, H. Private film [Artwords]. In *artscape.jp*. [online]. [cit. 1. 8. 2019]. Dostupné na internete: <https://artscape.jp/artword/index.php/%E5%80%8B%E4%BA%BA%E6%98%A0%E7%94%BB>.

¹⁹ NADA, H. Self-Documentary: Its Origins and Present State. [Yamagata International Documentary Film Festival Publication Doc Box].

²⁰ Eva Fialová spomína ako priekopníka denníkového filmu aj Oskara Fischingera a jeho *München-Berlin Wanderung* (1927). Pozri FIALOVÁ, E. Autenticita a dokumentarizmus v slovenskom vizuálnom umení po roku 1990. In *Slovenské divadlo*, 2016, roč. 64, č. 4, s. 399.

²¹ MURAYAMA, K. Jonas Mekas, aruiha kioku • rizumu • šintai. In WAKABAYASHI, R – YOSHIDA, Y. – KANEKO, Y. *Jonas Mekas ronšū*. Tokio : neoneo, 2020, s. 77.

²² Tamže, s. 81.

²³ Ide o sériu filmových listov, ktorá vznikala v rozpätí rokov 1976 – 2010.

poet, bývalý televízny kameraman a autor termínu gokušiteki (extrémne súkromný/osobný), ktorý na konci šesťdesiatych rokov použil vo svojej publikácii a tým ho dostal do širšieho povedomia.²⁴ Suzuki ho interpretuje ako auto-analytický postoj, kde samého seba považuje za istý jav, do ktorého sa svet infiltruje. Domnieva sa, že dôkladnou sebaanalýzou objaví aj štruktúru sveta. „Aj keď chceme vidieť veľký svet, keď niekam prídeme, vidíme len okolo seba. (...) Preto som začal mať pocit, že nám neostáva nič iné, len sa dívať na vec z tohto malého okruhu.“²⁵ Tento pojem bol neskôr prevzatý aj do filmového titulu režiséra Kazua Haru, ďalšieho z pionierov self-documentary, *Gokušiteki erosu: Renka 1974* (*Extreme private eros: Love song 1974, 1974*).

Hoci Suzuki od začiatku šesťdesiatych rokov natáčal filmy na 8mm materiál, medzi undergroundovými filmármi sa presadil až svojou prvou 16mm snímku, *Impression of Sunset* (1975), inšpirovanou Mekasovým filmom *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. *Impression of Sunset* sa začína ručne napísaním titulom. V sprievode argentínskeho tanga vidíme biele okrúhle „hviezdy“ – diery otvorené priamo na filme, blikajúce a rozptyľujúce –, čo pripomína začiatok a rodinnú tanečnú scénu z druhej časti Mekasovho filmu. Aj Suzuki označuje scénu popisom: „Október, 1974. Náhodne som si kúpil Ciné Kodak 16.“ Pokračuje záberom na rozbalenú kameru, detaily na ňu naznačujú Suzukiho nadšenie: „A vďaka kamere sa to celé začalo,“ hovorí text. Nasleduje autoportrét (usmiaty autor v zrkadle) a v ďalšej scéne sa začína odvíjať monológ o tom, ako sa dostal ku kamere a ako z nadšenia natáčal cestu domov. Jeho autoportrét reprezentuje jeho vnímanie sveta cez oko kamery – gokušiteki, indukčný pohľad na svet, ktorý vo veľkej miere rámcuje i súčasný self-documentary. Od tretej scény vidíme aj jeho manželku a syna. Suzuki na začiatku v monológu mierne ironizuje, že dopadol ako každý kamera-maniak, ktorý točí rodinu, lebo nemá konkrétny zámer. Avšak neskôr porovnáva malé nezávislé filmy s komerčnými filmami a s televíznymi vysielaniami, ktoré fungujú v spoločnosti ako určitý systém, a hovorí: „Film, ktorý tu chcem urobiť so 16mm kamerou, čo som si kúpil, má byť z obrazov, ktoré vznikli v tesnej súvislosti s priestorom, v ktorom žijem. A z niečoho, čo vychádza z mojich emócií, ktoré vznikajú z konfrontácie s týmito obrazmi.“ Aj v tomto momente sa ponúka asociácia s Mekasovou tvorbou.

Hisaši Nada analyzuje, že práve „šedosť“ materiálu (ke) v *Reminiscences of a Journey to Lithuania* bola veľkou inšpiráciou pre japonských tvorcov: „Tradícia domácich filmov siaha až k filmu na menších formátoch z predvojnových dvadsiatych rokov, ale v tých časoch sa tvorcovia zamerali na záznam tzv. hare (mimoriadnych udalostí a priestoru) a nikto si vtedy nepredstavoval, že by sa obyčajný život a priestor (ke) niekedy mohol stať objektom filmu. A aj preto ‚objavenie self-documentary‘ v Mekasovej tvorbe a skutočnosť, že sa každodenný život stáva filmom, malo veľmi veľký vplyv na japonských amatérskych filmových tvorcov.“²⁶ Dalo by sa to interpretovať aj tak, že japonských filmárov inšpirovala viac metodika filmu než jeho samotná téma. Dôvodom mohla byť aj jazyková bariéra, keďže podľa režiséra Gó Takamineho sa

²⁴ WADA-MARCIANO, M. *Japanese Cinema in the Digital Age*, s. 68.

²⁵ SUZUKI, S. Eiga nante sóiumon dajone. In *Shirouyasu Homepage*, 19. 6. 1980. [online]. [cit. 1. 8. 2019]. Dostupné na internete: <http://host.catnet.ne.jp/srys/filmkoten/filmmaker/siroyasu-in.html>. Citáty z japončiny preložila L. Králiková Hashimoto.

²⁶ NADA, H. *Self-Documentary: Its Origins and Present State*. [Yamagata International Documentary Film Festival Publication Doc Box].

premietania v roku 1973 pravdepodobne konali bez japonských tituliek.²⁷ Pozornosť diváka sa zrejme koncentrovala viac na obrazovú stránku filmu než na komentár.

Domnievame sa tiež, že fascinácia „šedostou“ bola podmienená japonskou kultúrou a danou dobou. V japonskej spoločnosti existuje silný „peer pressure“: Japonci pociťujú výrazný tlak na to, aby sa správali normatívne a jednotne vo svojom kolektíve, snažia sa v komunite nevynikať. Taktiež, ako píše ekonóm Gianandrea Staffiero, „japonskí jedinci si zvyknú vybudovať silné puto v ich živote, v rodine a na pracovisku, a nie sú zvyknutí dôverovať cudzím, kým je puto slabé“²⁸. Správanie jednotlivca v spoločnosti a v kruhu blízkych je preto celkom rozdielne. V spoločnosti sa Japonci prejavujú silne autonómne, seba-prezentácia je štylizovaná podľa spoločenských noriem. To mohlo viesť k tomu, že bežné, neoficiálne, neštylizované, intímne súkromie nebolo zvykom prezentovať na verejnosti. V japonskej kultúre sa ľudia v spoločnosti zdržiavajú jasne vyjadriť svoj názor a skôr sa podriaďujú svojim spoločenským rolám a predstavám o správaní, ktoré sa od nich očakáva. Intimita a úprimnosť sú tu vzácné, cennejšie než v západnej kultúre. Aj to by mohlo vysvetliť fascináciu z prezentovania „šedých dní“. Je pravdou, že v literatúre v predvojnovom období existoval trend autobiografickej fikcie, tzv. watakuši-šósecu (ja-novela). Avšak vo filmovom umení, hlavne dokumentárneho charakteru, keď sa v povojnovom období produkovali predovšetkým filmy náučného a spoločensko-osvetového charakteru, musela byť takáto subjektívna perspektíva prelomová. V ich kultúrnom kontexte bol „šedý“ materiál pre japonských tvorcov objavom, prelomením istých konvencií a tabu.

Na druhej strane, aj samotná japonská spoločnosť prechádzala v tomto období veľkou zmenou. Ukončením vojny skončila aj militárno-totalitná atmosféra v spoločnosti a do Japonska prenikala nová západná demokratická ideológia. Následne prišlo obdobie protestov proti bezpečnostnej zmluve Japonska so Spojenými štátmi americkými. Odpor japonských občanov sa začal obrovskými celonárodnými demonštráciami, ktoré ale neskôr prerástli do ľavicového extrémizmu a stratili podporu bežného obyvateľstva.²⁹ Dokumentárny film v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch, samozrejme, reflektoval túto situáciu a venoval sa sociálnym témam, ktoré boli spojené priamo s hnutiami a aktivizmom.³⁰ Napokon, ako reakcia na extrémizmus a tiež v dôsledku ekonomického rastu, marxizmus v japonskej spoločnosti ustúpil individualizmu. Japonský undergroundový film sa formoval práve v tomto kontexte odpolitizovania a individualizácie. Dá sa povedať, že koniec šesťdesiatych rokov a sedemdesiate roky boli obdobím, keď v Japonsku vznikla úvaha o filme ako osobnom umení, a to nielen v rámci denníkového a undergroundového filmu, ale napríklad aj z feministického kontextu (nástup ženských režisérok natáčajúcich zo ženskej perspektívy) a subjektívneho vkladu režisérov do filmov. Mekasov denníkový film túto ideu reprezentoval. Popri tom, že predstavil „šedé dni“ ako materiál a námet pre film, predstrel japonským filmárom možnosť individuálnej tvorby v zmysle caméra-stylo (kamera-pero), ako ju sformuloval francúzsky filmový režisér a kritik

²⁷ TAKAMINE, G. – KANEKO, Y. Mekasu to Okinawa to boku. In WAKABAYASHI, R. – YOSHIDA, Y. – KANEKO, Y. *Jonas Mekas ronšú*, s. 60.

²⁸ STAFFIERO, G. Peer pressure and inequity aversion in the Japanese firm. In *ieseeinsight.com*, september 2006. [online]. [cit. 1. 8. 2019]. Dostupné na internete: <https://ieseeinsight.com/doc.aspx?id=00618&idioma=2>. Citáty z angličtiny preložila L. Králiková Hashimoto.

²⁹ YOMOTA, I. *Nihon eigaši 110 nen*. Tokio : Šueiša, 2014, s. 190.

³⁰ Tamže, s. 203 – 205.

Alexandre Astruc. Mekas spomína, že poézia aj film vychádzajú primárne z jeho osoby, a Suzuki to obrazne znázornil vo svojom krátkometrážnom filme *Metaphorical Hands* (1990): „Čo ruka uchopí, to definuje naše životy. Keď niečo píšem, zoberiem si do ruky pero. Nie je to náhodou tak, že čosi vzniklo vďaka tomu, že ruka chytila to pero? Taktiež nad tým rozmýšľam, že filmy som začal robiť možno len preto, lebo moja ruka chytila kameru.“³¹

Denníkový film a otázka identity

Ako sme už uviedli, Mekasov film *Reminiscences of a Journey to Lithuania* ovplyvnil japonských filmárov, pričom denníková forma sa rozšírila primárne medzi študentmi filmových škôl, ktoré sa v Japonsku začali otvárať na konci sedemdesiatych rokov. Jednou z nich bola Image Forum, ktorú v roku 1977 etabloval ďalší experimentálny filmový tvorca Nobuhiro Kawanaka.³² Image Forum je súkromný filmový ústav spojený s kinom, kde sa uvádzajú prevažne experimentálne filmy a dodnes sa tu každoročne koná filmový festival. Podľa Hisašiho Nadu, premietanie Mekasovho a Suzukiho denníkových filmov v takomto priestore silno ovplyvnilo ďalšiu generáciu³³, čo potvrdzuje aj režisérka self-documentary Džunko Miura, ktorá študovala na Image Forum koncom osemdesiatych rokov³⁴. Suzuki bol zároveň lektorom na tejto škole a taktiež učil na viacerých univerzitách (Tokyo Zoei University, Waseda University a Tama Art University).³⁵

Aj keď japonská kinematografia prevzala od Mekasa denníkovú formu, o téme filmov sa to tvrdiť nedá. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* pracoval s témami straty a hľadania identity, národnosti, domova, histórie a pamäti. Naproti tomu, Suzukiho filmy sú skôr sústredené na daný moment a na vlastné pocity, záujem o okolitých ľudí (komunikáciu) a veci. Ak sa v sedemdesiatych rokoch japonskí tvorcovia denníkových filmov zamerali na „šedé dni“, tak v osemdesiatych rokoch sa ich fokus presunul na tabuizované, kontroverzejšie témy z rodinného prostredia (napr. staroba, smrť a pod.).³⁶ Zjednodušene povedané, „šedé dni“ prestali byť tabu, preto sa tvorcovia pokúšali posunúť hranice ďalej, do intímnejších sfér, pravdepodobne aj pod vplyvom už spomínaného filmu od Kazua Haru *Extreme private eros: Love song* 1974 i jeho ďalších snímok, ktoré sa zaoberali silno tabuizovanými témami, ako sú detská obrna či zodpovednosť za vojnové hrôzy.

Extreme private eros: Love song 1974 by sa dal interpretovať ako portrét exmanželky. Kazuo Hara vo filme zobrazuje viacero kontroverzných tém: sex s exmanželkou, lúboštný trojuholník, pôrod, rasovo zmiešané deti zo vzťahov s americkými vojakmi (boli vnímané negatívne). Vzhľadom na osobný aspekt je film považovaný za pôvod-

³¹ Pozri <https://vimeo.com/1991093>.

³² IMAGE FORUM. About. In *Image Forum*. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.imageforum.co.jp/school/about/>.

³³ NADA, H. Self-Documentary: Its Origins and Present State. [Yamagata International Documentary Film Festival Publication Doc Box].

³⁴ E-mailová komunikácia autorky štúdie s Džunkou Miura, 1. 3. 2019.

³⁵ TAKAHASHI, S. Suzuki Shirouyasu. In *Kotobank*. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://kotobank.jp/word/%E9%88%B4%E6%9C%A8%E5%BF%97%E9%83%8E%E5%BA%B7-1084089>.

³⁶ NADA, H. Self-Documentary: Its Origins and Present State. [Yamagata International Documentary Film Festival Publication Doc Box].

cu žánru ja-film³⁷, ktorý spolu s denníkovým filmom neskôr prerástol do žánru self-documentary. Avšak napriek subjektívnej a intímnej téme sa osobnosť alebo identita tvorca nijako nedostávajú do popredia. Otázkou identity a národnosti sa Hara dokonca takmer nezaobera ani v scéne vzťahu africko-amerického vojaka s jeho bývalou manželkou a ich novonarodeného dieťaťa.

Absencia témy národnej identity či domova a vlastných koreňov je ale celkom prirodzená, najmä v sedemdesiatych rokoch. Japonsko vo svojej histórii nebolo represívne ovládané cudzou krajinou ako mnohé európske či ázijské krajiny, a to ani počas či po druhej svetovej vojne (s výnimkou prefektúry Okinawa, kde sú dodnes americké vojenské základne). Taktiež bolo vždy viac-menej monoetnickou krajinou. Aj počet ľudí, ktorí ročne vycestovali do zahraničia, prekročil 1% populácie až v deväťdesiatych rokoch.³⁸ S ekonomickým rastom krajiny sa väčšina obyvateľov zaradila do strednej sociálnej triedy a spoločnosť začala smerovať ku konzumu.³⁹ Záujem občanov sa vzdialil od ideológie či politiky, takže ani národná identita, resp. pocit jej straty nepatrili k primárnym témam japonských dokumentaristov v sedemdesiatych rokoch. Táto téma sa začína riešiť v Japonsku až v deväťdesiatych rokoch v raných self-documentary, ktoré sa ale viac zameriavajú na nefunkčnú rodinu, medzinárodne zmiešané manželstvá, menšiny a podobne.

Spoločenská situácia v Japonsku bola úplne odlišná od situácie v strednej Európe. Inými slovami, japonskí tvorcovia nezažívali krízu identity v kontexte národnosti, ako to zažíval napríklad Mekas, ktorý prešiel z Litvy do tábora v Nemecku a potom emigroval do USA. A neboli konfrontovaní ani s témami toho druhu ako slovenskí tvorcovia v povojnovom období, počas éry Sovietskeho zväzu, či počas novembrového prevratu alebo vzniku Slovenskej republiky. V slovenských denníkových filmoch často rezonuje otázka národnej identity. Napríklad v už citovanom filme *Čisté srdce*, ktorý je autopoportrétom režisérky Daniely Rusnokovej natáčaným na Slovensku i vo Fínsku, sa autorka konfrontuje s názormi o Slovensku z pohľadu Fínov. Uvedomujúc si, že sa jej správanie mení podľa toho, kde je, sa zamýšľa nad vlastnou identitou. V jednom z komentárov hovorí: „V tom inom kontexte sa stávam niekým iným. To je hrozne zaujímavé.“

Ďalšími príkladmi slovenských denníkov filmov sú *Home Movie* (2003, réžia Mišo Suchý), *Návraty* (2014, réžia Mišo Suchý) či *Self(less)-portrait* (2021, réžia Matej Bobrik). Najmä tvorba Miša Suchého (1965) nástojčivo kladie otázky identity, národa a domova. Suchý, ktorého „obsesiou“ je „zaznamenávanie každodennej reality“,⁴⁰ rovnako ako Jonas Mekas emigroval do USA. Na strihu filmu *Home Movie* spolupracoval s Marekom Šulíkom („Suchý chcel, aby film strihal niekto z jeho „vlasti““), ktorý túto prácu pomenoval „ako spätné rekonštruovanie denníka prisťahovalca Miša Suchého (...). Napokon vznikol celok, v ktorom stroho verbalizované pocity Miša Suchého dopĺňajú najmä emotívne ladené línie samostatných obrazov a situácií z rodiny

³⁷ HAGINO, R. Šakaiteki riaritíno henjō – dokumentarī no “šutai” wo megutte. In HAGINO, R. (ed.). *Social Documentary: The image of modern Japan*, s. 14.

³⁸ JAPAN ASSOCIATION OF TRAVEL AGENTS. 1. Rjokóšasū no henssen. In *Jata-net.or.jp*. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.jata-net.or.jp/tokei/004/2007/01.htm>.

³⁹ KOTOBANK. Ičioku sóčúrjú. In *Kotobank.jp*. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://kotobank.jp/word/%E4%B8%80%E5%84%84%E7%B7%8F%E4%B8%AD%E6%B5%81-433213>.

⁴⁰ ŠULÍK, M. Využitie archívneho filmového materiálu v dokumentárnych filmoch. In *Kino-Ikon*, 2005, roč. 9, č. 1, s. 213.

vypovedajúce o pocitoch cudzinca vo svete, ktorému nerozumie, a o jeho hľadaní novej identity.“⁴¹

Film sa začína scénou, kde Suchý spolu s otcom na Slovensku preberajú fotky starých rodičov. Nasleduje záber na dvojportrét otca a mamy v klasickom hrubom drevenom ráme, aké často viseli na stenách socialistických spální alebo obývačiek. V odraze skla tejto fotografie, medzi rodičmi, vidíme slabý odraz Suchého. Avšak podľa titulkov vieme, že Suchý je v Amerike a že ten veľký dvojportrét rodičov je privezený, aby mu pripomínal jeho korene (nadväznosť na prvú scénu). Pod titulom filmu počujeme zvoniaci telefón, ktorý nikto nedvíha, hneď za tým pokračuje nahrávka modelovej konverzácie z učebnice angličtiny. Počas nej vidíme sekvenciu čierno-bielych fotiek, potom autoportrét Suchého v zrkadle z nejakého podchodu metra a hneď za ním veľký detail na označenie „ALIEN“ na identifikačnej karte Suchého, čo explicitne poukazuje na jeho identitu a pocity cudzinca vo svete.

Je zaujímavé porovnať popísané sekvencie zo Suchého filmu s prvou časťou *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Mekas v komentári rozpráva o tom, ako emigroval do Spojených štátov, a spomína osamelosť v cudzej krajine. Hovorí o prechádzke „v roku 1957 alebo 58“, že to bolo po vyše desiatich rokoch pravdepodobne prvý raz, čo nerozmýšľal nad obdobím vojny, hladu alebo času stráveného v Brooklyne. Po prvýkrát neprežíval pocit osamelosti a konečne sa začal cítiť byť začlenený do spoločnosti. „Toto bol začiatok nového domova,“ konštatuje. Po tejto scéne nasleduje portrét autora z roku 1950. Nenatáča sa sám, natáča ho niekto iný, je to štylizovaný záber. Mekasov vážny výraz pomaly prejde do decentného úsmevu, avšak v tvári mu ostáva napätosť.

Popri téme majú filmy Suchého a Mekasa spoločné aj to, že ide o strihové snímky poskladané z množstva archívneho materiálu. Takéto spracovanie archívneho materiálu, či už domáceho alebo verejného charakteru, môžeme na Slovensku pozorovať aj pri autorských autobiografických filmoch. Podľa filmovej a kultúrnej historičky Oksany Sarkisovej sa v Nemecku prostredníctvom vyrovnávania sa s minulosťou rozšírilo pole pôsobnosti archívnych filmových materiálov a od konca šesťdesiatych rokov sa pozornosť preniesla zo zobrazovania významných osobností na každodenné spoločenské praktiky.⁴² Podľa Hisashiho Nadu sa reinterpretácia druhej svetovej vojny diala aj v širšom západnom kontexte.⁴³ Môžeme sa domnievať, že slovenský denníkový film aj autobiografické a strihové filmy využívajúce archívne materiály vychádzajú práve z tohto kontextu.

Tu treba poznamenať, že v Japonsku bolo po druhej svetovej vojne zlikvidované veľké množstvo archívnych materiálov, vrátane filmov, aby vinníci unikli zodpovednosti, prípadne sa tieto snímky dostali pod kuratelú GHQ (Supreme Commander for the Allied Powers) a boli zakázané ako protidemokratické filmy (napr. aj historické/dobové hrané filmy).⁴⁴ Nedostatok reflexie o druhej svetovej vojne a vyvodenie

⁴¹ Tamže, s. 214.

⁴² SARKISOVA, O. Používanie „autenticity“: Archívne materiály a konštrukcia historického rozprávania. In *Kino-Ikon*, 2005, roč. 9, č. 1, s. 179 – 180.

⁴³ NADA, H. Self-Documentary: Its Origins and Present State. [Doc Box]. In *Yamagata International Documentary Film Festival Documentary Box* #26, 2. 7. 10. 2005. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.yidff.jp/docbox/26/box26-2-e.html>.

⁴⁴ ISHIHARA, K. The Eve of the „Film Preservation Campaign“ : The Exemption of Motion Picture Film from the Legal Deposit System in Japan. In *GCAS report*, 2014, č. 3, s. 7 – 8.

vojnovej zodpovednosti je v Japonsku často kritizovaným javom.⁴⁵ Národný filmový archív vznikol až v päťdesiatych rokoch. Predpokladáme, že aj v dôsledku týchto okolností je reinterpretácia histórie za použitia archívnych záberov v japonskom autorskom dokumentárnom filme taká zriedkavá.

“GRAY DAYS ” AND IDENTITY IN JAPANESE DIARY FILMS

Lena KRÁLIKOVÁ HASHIMOTO

In the past quarter century, self-documentary films have formed a relatively easily distributable category in Japan. The genre is rooted in the diary films of the seventies, born in Japan under the influence of Jonas Mekas's *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972). This study explores the development of Japanese diary films in the context of research on the genre and looks for an answer to the question why diary films have received such attention from Japanese film makers. The author analyzes the cultural and social background of film making with this ambition. Subsequently, she compares the thematic trends in Japanese diary films with Slovak ones, namely with the works of Mišo Suchý. She concludes that, contrary to Slovak diary films which often deal with the issue of national identity, Japanese diary films do not raise such questions.

Príspevok je výstupom grantu VEGA č. 2/0025/2 Podoby slovenskej audiovizuálnej tvorby v súvislostiach neskorého socializmu a postsocializmu.

Text vznikol v rámci doktorandského štúdia na ÚDFV CVU SAV, školiteľ Martin Palúch.

LITERATÚRA

- ASCHENBRENNEROVÁ, Kristína – HUDÁK, Tomáš – KREJČOVÁ, Veronika – PAGÁČOVÁ, Lea – STERANKA, Rastislav – ULMAN, Miro. Facts and Figures 2019. In *Slovak Films 19-20*. január 2020. [online]. [cit. 20.3.2021]. Dostupné na internete: http://www.aic.sk/files/SF-19-20_WEB.pdf.
- CANON Inc, Cine Camera [katalóg]. In *Canon camera museum*. [online]. [cit. 12.08.2019]. Dostupné na internete: <https://global.canon/ja/c-museum/product/cine253.html>.
- FIALOVÁ, Eva. Autenticita a dokumentarizmus v slovenskom vizuálnom umení po roku 1990. In *Slovenské divadlo*, 2016, roč. 64, č. 4, s. 396 – 411. ISSN 0037-699X.
- GODA, Mariko. Film Center Collection of Small Gauge Films Memorandum Concerning a Study of 9.5mm Films. In *Bulletin of the National Museum of Modern Art*, 1987, č. 17, s. 95 – 115. ISSN 0914-7489.
- GOTO, Kazuki. Hobby and fight : the publicness of amateur film in Japan from the 1920s to 30s. In *Studies in sociology, psychology and education : inquiries into humans and societies*, 2014, č. 78, s. 109 – 137. ISSN 0912-456X.
- HAGINO, Ryo. Šakaiteki riaritúno henjó – dokjumentarí no “šutai” wo megutte. In HAGINO, Ryo (ed.). *Social Documentary: The image of modern Japan*. Tokio : Film art Inc., 2012, s. 12 – 17. ISBN 978-4-8459-1294-0.

⁴⁵ Tamže, s. 5.

- IMAGE FORUM. About. In *Image Forum*. [online]. [cit. 20.3.2021]. Dostupné na internete: <http://www.imageforum.co.jp/school/about/>.
- ISHIHARA, Kae. The Eve of the „Film Preservation Campaign“ : The Exemption of Motion Picture Film from the Legal Deposit System in Japan. In *GCAS report*, 2014, č. 3, s. 4 – 19. ISSN 2186-8778.
- JAPAN ASSOCIATION OF TRAVEL AGENTS. 1. Rjokóšasú no henssen. In *Jata-net.or.jp*. [online]. [cit. 20.3.2021]. Dostupné na internete: <http://www.jata-net.or.jp/tokei/004/2007/01.htm>.
- KAWAI, Kazuhisa. Digital Video Camera. In *Journal of the Japan Institute of Electronics packaging*, 2000, roč. 3, č. 3, s. 198 – 202. ISSN 1343-9677.
- KOTOBANK. Ičioku sóčúrjú. In *Kotobank.jp*. [online]. [cit. 20.3.2021]. Dostupné na internete: <https://kotobank.jp/word/%E4%B8%80%E5%84%84%E7%B7%8F%E4%B8%AD%E6%B5%81-433213>.
- MOYLAN, Mary. The Personal Documentary Considered in ‚The Cinema of Me‘. In *ida*, 11. 12. 2012. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.documentary.org/column/personal-documentary-considered-cinema-me>.
- MURAYAMA, Kyoichiro. Jonas Mekas, aruiha kioku• rizumu• šintai. In WAKABAYASHI, Ryo – YOSHIDA, Yukihiko – KANEKO, Yu. *Jonas Mekas ronšú*. Tokio : neoneo, 2020, s. 74 – 83. ISBN 978-4-906960-12-5.
- NADA, Hisashi. Self-Documentary: Its Origins and Present State. [Yamagata International Documentary Film Festival Publication Doc Box]. In *Documentary Box #26*, 7. 10. 2005. [online]. [cit. 12. 8. 2019]. Dostupné na internete: <https://www.yidff.jp/docbox/26/box26-2-e.html>.
- PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava : Vlna, o. z., 2015. 376 s. ISBN 978-80-89550-24-1.
- SAKAMOTO, Hirofumi. Private film [Artwords]. In *artscape.jp*. [online]. [cit. 1. 8. 2019]. Dostupné na internete: <https://artscape.jp/artword/index.php/%E5%80%8B%E4%BA%BA%E6%98%A0%E7%94%BB>.
- SARKISOVA, Oksana. Používanie „autenticity“: Archívne materiály a konštrukcia historického rozprávania. In *Kino-Ikon*, 2005, roč. 9, č. 1, s. 171 – 192. ISSN 1335-1893.
- SATO, Makoto – UENO, Koushi – YASUOKA. Takaharu. Zenšósen Šúdan kara ko he. In *new Cinema džuku* 2014, 28. 3. 2015. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://new-cinemajuku.net/report/150328.php>.
- STAFFIERO, Gianandrea. Peer pressure and inequity aversion in the Japanese firm. In *ieseinsight.com*, september 2006. [online]. [cit. 1. 8. 2019]. Dostupné na internete: <https://ieseinsight.com/doc.aspx?id=00618&idioma=2>.
- SUZUKI, Shirouyasu. Eiga nante síumon dajone. In *Shirouyasu Homepage*, 19. 6. 1980. [online]. [cit. 1. 8. 2019]. Dostupné na internete: <http://host.catnet.ne.jp/srys/filmkoten/filmmaker/siroyasu-in.html>.
- ŠULÍK, Marek. Využitie archívneho filmového materiálu v dokumentárnych filmoch. In *Kino-Ikon*, 2005, roč. 9, č. 1, s. 205 – 215. ISSN 1335-1893.
- TAKAHASHI, Seori. Suzuki Shirouyasu. In *Kotobank*. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://kotobank.jp/word/%E9%88%B4%E6%9C%A8%E5%BF%97%E9%83%8E%E5%BA%B7-1084089>.
- TAKAMINE, Go – KANEKO, Yu. Mekas and Okinawa and Me. In WAKABAYASHI, Ryo – YOSHIDA, Yukihiko – KANEKO, Yu. *Jonas Mekas ronšú*. Tokio : neoneo, 2020, s. 60 – 62. ISBN 978-4-906960-12-5.
- UNI JAPAN. Eigagjókai tóké džóhó. In *UniJapan.org*. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://unijapan.org/reference/statistics.html>.
- WADA-MARCIANO, Mitsuyo. *Japanese Cinema in the Digital Age*. Honolulu : University of Hawaii Press, 2012. 192 s. ISBN-13: 9780824835941.
- WAKAI, Takumi. Sengo mašó wo meidžirareta „sensó gokko“ 80 nen mae no eizó kiroku. In *Asahi.com*, 19. 4. 2019. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.asahi.com/articles/ASM3X42R5M3XUUB003.html>.

- WATANABE, Daisuke. Wataši (Kioku) wo kakuran suru kokoromi – „pásóšaru• dokjumentari“ no kanousei. In HAGINO, R. (ed.). *Social Documentary: The image of modern Japan*. Tokio : Film art, Inc., 2012, s. 92 – 100. ISBN 978-4-8459-1294-0.
- YOMOTA, Inuhiko. *Nihon eigaši 110 nen*. Tokio : Šúeiša, 2014. 264 s. ISBN-13 978-4087200256.
- YONEKURA, Ritsu – MATSUYAMA, Hideaki. Revisiting Views on Television in Its Early Days (Part 2). Views on Documentaries : Focusing on the Debate on a Documentary Series „Japan Unmasked“. In *The NHK monthly report on broadcast research*, 2013, roč. 63, č. 9, s. 2 – 15. ISSN 2433-5622.

Lena Králiková Hashimoto
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
e-mail: kadflekr@savba.sk