

## ARCHÍV PRE BUDÚCNOSŤ. SÚČASNÝ SLOVENSKÝ NONFICTION FILM AKO PRAX PRODUKCIE POZNANIA

KATARÍNA MIŠÍKOVÁ

Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave

**Abstrakt:** Bez ohľadu na čoraz frekventovanejšie postupy hybridizácie fikcie a nonfiction či analýzy mediálnej propagandy je funkcia nonfiction alebo dokumentárneho filmu ako epistemického média stále funkciou dominantnou. Zväčša sa však zdôrazňuje poznávacia funkcia nonfiction pre diváka a opomína sa skutočnosť, že dokumentárny film, nech už sa snaží ako-koľvek vystupovať z pozície epistemickej autority, je vždy predovšetkým subjektívnou výpoveďou o tejto realite. Práve v subjektívnosti výpovede tvorcu dokumentu tkvie zodpovednosť za prehovor aj angažovanosť pre predmet jeho filmového výskumu. Táto zodpovednosť sa premieta i do foriem, v ktorých dokumentárni filmári vytvárajú archív prítomnosti pre budúcnosť. Štúdiá sa venuje reflexii ponovembrových dejín Slovenska ako najnovšej vrstve komunikačnej pamäte úzko súvisiacej s formovaním novodobej identity krajiny. Jej cieľom je preskúmať, aký obraz súčasnosti vytvára nonfiction film pre budúcnosť. Teda aké rétorické a naratívne trópy, prípadne aké konšpiračné štruktúry využívajú dokumentaristi na konštruovanie poznania o sociopolitickej realite.

**Kľúčové slová:** slovenský dokumentárny film, história, kolektívna pamäť, sociopolitická realita, archív, pamäťové štúdiá, nový historizmus, poetické trópy

Funkcia nonfiction alebo dokumentárneho filmu ako epistemického média, ako nástroja spoznávania súčasnej či minulej reality a vypovedania o nej, je jednou z dominujúcich funkcií tohto filmového rodu, a to nehľadiac na čoraz frekventovanejšie postupy hybridizácie fikcie a nonfiction, mockumentárne filmy či demaskovanie manipulatívnych stratégií filmovej a mediálnej propagandy. Väčšina teoretikov nonfiction filmu sa zhoduje v tom, že táto oblasť kinematografie približuje vierohodnú predstavu o zobrazených udalostiach a ponúka tak priamy vzhľad do žitého sveta,<sup>1</sup> že zaujíma voči divákovi presvedčacie stanovisko, teda tvrdí, že referuje k aktuálnym faktom<sup>2</sup>. Rovnako však platí, že nonfiction film nie je faktickou reprodukciou, ale reprezentuje konkrétnu historickú realitu zo špecifickej perspektívy,<sup>3</sup> a že nefikčný diskurz prostredníctvom postupov selekcie, usporiadania, dôrazu a spôsobu prehovoru môže rôznym spôsobom modifikovať naše porozumenie zobrazených faktov<sup>4</sup>. Zjednodušene povedané, nonfiction film je vždy istou konštrukciou skutočnosti, ale na rozdiel od fikčnej konštrukcie sa nonfiction konštrukcia riadi protokolmi dôkaz-

<sup>1</sup> Pozri NICHOLS, B. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha : Akademie múzických umění v Praze – JSaF/ Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010, s. 34.

<sup>2</sup> Pozri PLANTINGA, C. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Grand Rapids : Chapbook Press, 2010, s. 15 – 21.

<sup>3</sup> Pozri NICHOLS, B. *Úvod do dokumentárneho filmu*, s. 27.

<sup>4</sup> Pozri PLANTINGA, C. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, s. 83 – 100.

nej argumentácie a priamej referencie. Nech už sa však snaží akokoľvek vystupovať z pozície epistemickej autority, je vždy predovšetkým subjektívnou výpoveďou o tejto realite.

Ako forma uchovávanía obrazu skutočnosti je nonfiction film nepochybne dôležitým pamäťovým médiom. U väčšiny teoretikov zaoberajúcich sa vzťahom kultúrnej pamäti a filmu však vystupuje do popredia najmä jeho význam poznávania histórie pre diváka. Menej sa už myslí na to, že tvorba dokumentárneho filmu je aj svedectvom o ceste, ktorú za poznaním aktuálnej skutočnosti podnikol samotný autor. V subjektívnosti výpovede tvorcu autorského dokumentu tkvie zodpovednosť za prehovor aj angažovanosť pre predmet jeho filmového výskumu. Táto zodpovednosť sa premieta i do foriem, v ktorých filmári vytvárajú archív prítomnosti pre budúcnosť. Aj keď to z perspektívy súčasníkov nemusí byť zjavné, forma tejto výpovede určuje formy poznávania aktuálnej reality, keď sa tá stane realitou minulou. Ako píše anglický prozaik Julian Barnes, „prítomnosť – v tomto prípade minulé prítomnosť – málokedy uvažuje o tom, ako ju bude posudzovať budúcnosť“<sup>5</sup>. Lenže kedy sa súčasnosť stáva minulosťou? Vyjdime z predpokladu, že vtedy, keď sa uchová v pamäti.

Táto štúdia sa venuje filmovej reflexii aktuálnej sociálnej reality Slovenska, obdobiu od deväťdesiatych rokov 20. storočia po súčasnosť. Ide o najnovšiu vrstvu komunikačnej pamäti, ktorá úzko súvisí s formovaním identity krajiny v ére samostatnosti na jednej strane a európskej integrácie na strane druhej. Ako uvádza nemecký egyptológ Jan Assmann, „pamäť je poznanie s indexom identity“,“<sup>6</sup> preto sa vždy viaže k špecifickým sociálnym skupinám. Tie si utvárajú svoje kolektívne ja ako diachrónnu identitu v procese komunikácie a sociálnej interakcie, ako aj prostredníctvom externých symbolov, akými sú napríklad umelecké diela. Cieľom štúdie je preskúmať, aký obraz súčasnosti a aké kolektívne ja vytvára slovenský nonfiction film o aktuálnych spoločensko-politických témach pre budúcnosť. Aké naratívne formy a rétorické trópy využívajú dokumentaristi na konštruovanie poznania o sociopolitickej realite? Teda, ako organizujú poznanie súčasnosti pre kolektívnu pamäť?

### Dynamika kultúrnej pamäti slovenského dokumentárneho filmu

Jan Assmann identifikuje najnovšiu vrstvu kolektívnej pamäti ako komunikatívnu pamäť.<sup>7</sup> Vzťahuje sa k udalostiam, ktoré určitá sociálna skupina vníma ako svoju nedávnu minulosť, predstavuje teda istý sumár spoločných spomienok súčasníkov v približnom časovom rámci troch generácií (cca osemdesiat rokov). Na rozdiel od kultúrnej pamäti vzťahujúcej sa k tradíciám a dávnej minulosti sociálnej skupiny, komunikatívna pamäť nie je inštitucionalizovaná mnemonickými inštitúciami a nie je formalizovaná oficiálnymi výkladmi. Preto je aj participácia jednotlivca na nej difúzna a závisí od afektívnych rámcov spájajúcich skupiny. Zmena týchto rámcov môže priniesť zabúdanie. Funkcia umenia v spoločenskom živote spočíva viac v spôsobe afektívneho nasvietenia

<sup>5</sup> BARNES, J. *Muž v červenom kabáte*. Praha : Odeon, 2021, s. 198.

<sup>6</sup> ASSMANN, J. *Communicative and Cultural Memory*. In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary hand-book*. (Eds. A. Erl - A. Nünning). Berlin - New York : Walter de Gruyter, 2008, s. 114.

<sup>7</sup> Tamže. Assmann navrhuje odlišenie komunikatívnej a kultúrnej pamäte ako dvoch aspektov toho, čo pôvodne Maurice Halbwachs označoval ako kolektívnu pamäť.

udalostí a menej v samotných hmotných artefaktoch.<sup>8</sup> Dokumentárny film má schopnosť vytvárať alebo posilňovať afektívne rámce prostredníctvom naratívizácie udalostí, fixovať ich v materiálnej podobe, a tým ovplyvňovať ich ukladanie do pamäte. Reflexia súčasnosti v tomto svetle nadobúda zásadný význam pre spoznávanie histórie v budúcnosti, pre jej uchovávanie pred kolektívnym zabúdaním.

Kultúrna antropologička Aleida Assmann<sup>9</sup> zase uvažuje o dynamike kultúrnej pamäti medzi spomínaním a zabúdaním. Aktívnu alebo pracovnú kultúrnu pamäť, teda to, čo sa v ustálených rámcach opakovane tematizuje v procese kolektívneho spomínania prostredníctvom náboženstva, umenia a histórie, označuje za pamäťový kánon. Oblasť na polceste medzi spomínaním a zabúdaním, pasívnu alebo referenčnú kultúrnu pamäť, teda to, čo je uskladnené mimo svojich pôvodných rámcov, označuje za pamäťový archív. V slovenských dokumentárnych filmoch o histórii sa najčastejšie tematizujú udalosti, ktoré tvoria súčasť pamäťového kánonu: dve svetové vojny, holokaust, Slovenské národné povstanie, obdobie komunizmu, prípadne jeho koniec v roku 1989. Dokumentárne filmy o aktuálne žitej sociálnej realite sa zaoberajú najnovšou vrstvou komunikačnej pamäti. Pre difúznosť participácie individuálnych členov sociálnej skupiny na udalostiach komunikatívnej pamäti je práve tá súčasníkmí vnímaná najkontroverzejšie. Tieto dokumenty zachytávajú realitu v stave latencie ako potenciálny archív pre budúcnosť. Podľa Assmannovej, „archív je základom toho, čo môže byť povedané v budúcnosti o súčasnosti, keď sa tá stane minulosťou“<sup>10</sup>. Udalosti uchované v pamäťovom archíve majú potenciál aktualizovať alebo prerámovať jestvujúci kánon. Pamäť je totiž, ako upozorňuje esejista Nassim Nicholas Taleb, dynamický systém: „Nepamätáme si udalosť samotnú, ale svoju poslednú spomienku na ňu, a príbeh sa tak pri každej ďalšej spomienke mení.“<sup>11</sup> Štruktúrovanie pamäťového archívu preto nevyhnutne musí mať konzekvencie pre historické poznanie.

Berúc do úvahy tieto predpoklady, vynára sa pred nami v slovenskej nonfiction produkcii veľku bohatá zásobáreň pamäti aktuálnej sociálnej reality. Mohlo by sa zdať, že oproti českému prostrediu, v ktorom je záujem o veci verejné priam kultúrne zakorenený, sa slovenskí filmári po rozdelení Československa (1993) menej venujú reflexii aktuálnej spoločenskej reality.<sup>12</sup> V rámci sociálneho dokumentu preferujú skôr tému rómskej menšiny,<sup>13</sup> prípadne zachytávajú „tep“ doby v žánri dokumen-

<sup>8</sup> „[U]melecké formy vlastne vytvárajú a pretvárajú subjektivitu, ktorú chcú len zobrazovať. Kvartety, zátišia a kohútie zápasy nie sú len analogicky reprezentované odrazy vopred jestvujúcich pocitov; sú to pozitívne činitele pri vytváraní a udržiavaní takýchto pocitov. (...) Práve týmto spôsobom, totiž prostredníctvom zafarbenia zážitkov svetlom, ktoré na ne vrhá, viacej ako prostredníctvom akýchkoľvek hmotných efektov, zohráva umenie svoju rolu v spoločenskom živote.“ GEERTZ, C. Krev, peří, dav a peníze (Poznámky ke kohoutím zápasům na Bali). In *Nový historizmus*. (Ed. J. Bolton). Brno : Host, 2007, s. 22n.

<sup>9</sup> ASSMANN, A. Canon and Archive. In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary hand-book*. (Eds. A. Erll – A. Nünning), s. 97 – 107.

<sup>10</sup> Tamže, s. 102.

<sup>11</sup> TALEB, N. N. *Černá labuť*. Praha : Paseka, 2011, s. 154.

<sup>12</sup> Pozri napr. PALÚCH, M. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava : Vlna/Drewo a srd – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015, s. 251.

<sup>13</sup> Vzhľadom na to, že život rómskeho etnika je pre slovenskú nonfiction produkciu nadčasovou témou tvoriacou pomerne dôležitú výseč sociálneho dokumentu, nebude predmetom tejto štúdie, pokiaľ sa neprekryva s globálnejším spoločensko-politickým dianím, ako je to napr. vo filme *Cigáni idú do volieb* (2012) od Jaroslava Vojteka. Reflexii rómskej tematiky v slovenskom (aj) dokumentárnom filme sa venovala Zuzana Mojžišová. Pozri MOJŽISOVÁ, Z. *Premýšľanie o filmových Rómoch*. Bratislava : VŠMU, Filmová a televízna fakulta, 2014.

tárneho portrétu. Ale aj pri nevyhnutne selektívnom zábere tejto štúdie si môžeme všimnúť široké spektrum tém a autorských prístupov v reflexii ponovembrových dejín Slovenska.<sup>14</sup>

Na vyrovnanie sa s dedičstvom komunizmu sa zamerali Ľubomír Štecko vo filme *Stanislav Babinský: Život je nekompromisný bumerang* (1990) o defraudáčnej kauze riaditeľa socialistického štátneho podniku; Dušan Hanák v strihovom dokumente *Papierové hlavy* (1995) o politických perzekúciách komunistickej totality s presahom ku kultu osobnosti premiéra Vladimíra Mečiara v deväťdesiatych rokoch; Jaroslav Vojtek v reportážne ladenom filme *Hranica* (2009) o obci na slovensko-ukrajinskom pohraničí, v roku 1946 nezmyselne rozdelenej Červenou armádou; alebo Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský a Pavol Pekarčík v inscenovanom dokumente *Zamatoví teroristi* (2013) o troch romantikoch, ktorí sa v osemdesiatych rokoch neúspešne pokúsili o teroristický akt voči vládnucej moci.

Obdobie prechodu zo socializmu do demokracie zachytili Ilja Rupeldt vo filme *Letová správa OK 89-90* (1990) o jednom roku od leta 1989 do leta 1990, keď sa všetko zmenilo; Eva Štefankovičová vo filme *Všetci spolu... po slovensky* (1991) o postupnom vyprchávaní eufórie slobody; aj Zuzana Piussi vo filme *Muži revolúcie* (2011) o mozaikovitej interpretácii udalostí novembra 1989 v podaní tribunov Nežnej revolúcie.

Obdobiu takzvaného mečiarizmu a deväťdesiatym rokom sa venovali Marek Kuboš vo filme *Hlas 98* (1999), v ktorom skombinoval inscenačné metódy s autentickými reakciami ľudí na pokus o kupovanie volebných hlasov v predvečer volieb roku 1998, ako aj vo filme *Taká malá propaganda* (2001) o metódach mediálnej manipulácie vo verejnoprávnej televízii; Zuzana Piussi v dokumentárnej detektívke *Koliba* (2009) o podvodnej privatizácii štátnych filmových ateliérov na bratislavskej Kolibe; Tereza Nvotová vo filme *Mečiar* (2017), pokuse o prehodenie detskou optikou prežitého obdobia mečiarizmu z pozície dospelosti; alebo Barbora Berezňáková vo filme *Skutok sa stal* (2019) o súvislostiach únosu prezidentovho syna Michala Kováča ml. tajnou službou s úkladnou vraždou policajta Róberta Remiáša.

Nárast nacionalizmu a pravicového extrémizmu od deväťdesiatych rokov po súčasnosť zmapovali Mário Homolka vo filme *Rodáci* (1997) o ľudáckom resentimente v čase mečiarizmu; Zuzana Piussi vo filme *Krehká identita* (2012) o zneužívaní nacionalistického páťosu politickými špičkami; alebo Miro Remo v portréte autokrosového nadšenca hľadajúceho pevný bod svojho života v pravicovom extrémizme vo filme *Láska pod kapotou* (2021).

O mechanizmy fungovania demokracie a integráciu Slovenska do európskych štruktúr sa zaujímali Marko Škop v dokumentárnej road movie *Osadné* (2009) o snahe starostu a kňaza zviditeľniť malú rusínsku dedinu na mape Európy; Jaroslav Vojtek vo filme *Cigáni idú do volieb* (2012) o ambíciách rómskeho muzikanta v komunálnej politike; Zuzana Piussi v reportážnom dokumente *Ťažká voľba* (2016) o prezidentských voľbách roku 2014; alebo Vladislava Plančíková v komediálnom portréte starostu a obyvateľov východoslovenskej dediny Spišský Hrhov *Tota monarchia* (2020).

Ekonomická transformácia a nástrahy globalizácie sa stali témami pre Roberta Kirchhoffa v dokumentárnej mozaike *Hej, Slováci!* (2002) o ekonomických problémoch Slovenska; pre Marka Škopa vo filme *Iné svety* (2006) o strete Východu a Zá-

<sup>14</sup> Za konzultáciu výberu filmov ďakujem Marekovi Šulíkovi.

padu vo víre globalizačných procesov; pre Tomáša Krupu vo filme *Absolventi – Slo-boda nie je zadarmo* (2012) o zápase mladých ľudí s realitou po absolvovaní vysokej školy; pre Máriu Rumanovú v impresívne ladenom obraze bezútešnosti slovensko-maďarsko-ukrajinského pohraničia po ekonomickom kolapse vo filme *Hotel Úsvit* (2016); alebo pre Dominika Jursu v aktivistickom dokumente *Zlatá zem* (2020) o zápase obyvateľov troch východoslovenských obcí s veľkou americkou ropnou spoločnosťou.

O vplyve tejto transformácie na spôsob vzťahovania sa človeka k realite prostredníctvom kultúry zase vypovedali Miro Remo v mozaike poklesnutej populárnej kultúry *Cooltura* (2016) a Marek Kuboš vo filmovej autofikcii *Posledný autoportrét* (2018).

Politické machinácie kleptokratického režimu za vlády premiéra Roberta Fica odhalili Zuzana Piussi v publicistickom filme *Od Fica do Fica* (2012) o protestoch verejnosti po kauze Gorila a vo filme *Ukradnutý štát* (2019) o konfrontácii rôznych verzií pravdy o vzťahu politiky, biznisu, tajných služieb a žurnalistiky po vražde investigatívneho novinára Jána Kuciaka; aj Eduard Cicha v reportáži *Základná umelecká škola Petra Breinera* (2018), prípadovej štúdii zneužívania politickej moci starostkou vo východoslovenskom meste Humenné.

O zlyhávaní systému justície a absencii princípov právneho štátu vznikli dokumenty Roberta Kirchhoffa *Kauza Cervanová* (2013) o justičných peripetiách a machináciách okolo znásilnenia a vraždy študentky medicíny v sedemdesiatych rokoch, ktoré sa ťahajú až do súčasnosti; alebo Zuzany Piussi *Nemoc tretej moci* (2011) a *Očista* (2021) o potrebe očisty sudcovského stavu a jeho praktickej nerealizovateľnosti. Zdanlivo parciálnej, zato pre kritiku zlyhávania štátnych inštitúcií symptomatickej téme dehumanizácie pôrodnictva sa venovali Zuzana Límová vo filme *Medzi nami* (2016) a Maia Martiniak vo filme *Neviditeľná* (2020).

Reflexia aktuálnej spoločenskej reality sa dostala aj do centra kolektívnych projektov alebo cyklov. Filmový omnibus *Slovensko 2.0* (2014) sa v dokumentárnych príspevkoch Viery Čakányovej (*Rupicapra*), Miša Suchého (*Návraty*), Míra Jeloka (*Psst!*), Ivety Grófovej (*Discoboj*) a Petra Kerekesa (*Druhý pokus*) zamerail na rôzne fenomény spojené s dvoma desaťročiami slovenskej štátnej samostatnosti. Televízny cyklus *Colnica* (2013) priniesol konfrontáciu identity Slovenska a Čiech dvadsať rokov po rozdelení Československa. Televízny cyklus *Expremiéri* (2018) zase načrtnol portréty predsedov vlády Slovenskej republiky po roku 1989 (Milana Čiča, Jána Čarnogurského, Vladimíra Mečiara, Jozefa Moravčíka, Mikuláša Dzurindu, Ivety Radičovej a Roberta Fica).

Už len z tohto skratkovitého výpočtu dokumentov zachytávajúcich udalosti nedávnej histórie alebo aktuálnej spoločenskej reality je jasné, že slovenský nonfiction film nerezignuje na politické témy. Tiež je zrejmé, že v prvých rokoch po páde socializmu mali filmári snahu reflektovať aktuálne dianie, konfrontovať súčasný stav spoločnosti s nedávnymi nádejami a predpokladmi o jej smerovaní. Vzhľadom na oživenie spoločensko-politických tém v novom miléniu si dovoľím vysloviť hypotézu, že absencia obrazu bezprostrednej minulosti bola v druhej polovici deväťdesiatych rokov spôsobená skôr kolapsom kinematografie než nezaujmom tvorcov, nakoľko po nástupe tvorcov takzvanej Generácie 90 sa záujem o politicko-spoločenské témy čoraz viac zintenzívňuje. Zdá sa, že zdanlivá absencia aktuálnych sociopolitických tém v slovenskej nonfiction tvorbe v porovnaní s českou je spôsobená aj tým, že na rozdiel od Českej televízie slovenská verejnoprávna televízia dlhodobo rezignuje na

mapovanie kľúčových sociologických tém v pôvodnej televíznej dokumentaristike a publicistike.<sup>15</sup>

Namiesto (investigatívnej) publicistiky sa slovenské nonfiction filmy o aktuálnej spoločenskej a politickej situácii zameriavajú na vzťahovanie reflexie súčasného parciálneho problému k širšiemu historickému rámcu (napr. prirovnanie osláv MDŽ organizované stranou Smer Roberta Fica k mítingom HZDS Vladimíra Mečiara vo filme *Mečiar*, prípadne usvedčenie súčasných zlyhaní justície v zmysle pokračovania v praktikách z čias komunizmu v *Kauza Cervanová*) alebo rámcu geografickému (napr. vzťah malej a veľkej politiky, minority a majority vo filme *Cigáni idú do volieb* alebo vzťah centra a periférie vo filme *Osadné*).

Obzvlášť zreteľne vystupuje do popredia záujem filmárov o prekračovanie princípov liberálnej demokracie a ich zaujatie pre nikdy sa nekončiaci zápas o právny štát a funkčnosť jeho inštitúcií. Tiež je badateľný aktivistický postoj filmárov, ktorí svojimi filmami cielene zasahujú do spoločenského diania v snahe ovplyvniť ho (napr. uvoľnenie filmu *ZUŠ Petra Breinera* na internet tesne pred komunálnymi voľbami<sup>16</sup> alebo zasadzovanie sa režiséra filmu *Kauza Cervanová* v znovuo tvorenom procese s obvinenými z vraždy medičky<sup>17</sup>). S tým súvisí aj skutočnosť, že autori dokumentárnych filmov často vstupujú do dokumentárneho diskurzu, ktorý vedú. Či už formou sebareflexie (napr. *Posledný autoportrét*), interakciou s respondentmi (metóda Zuzany Piussi v takmer všetkých filmoch), prostredníctvom autorského komentára (napr. *Skutok sa stal*), rámcovaním témy vlastnými spomienkami (napr. *Mečiar*), alebo menej očividnými autorskými zásahmi, akými sú asociatívna montáž (napr. *Papierové hlavy* alebo *Cooltura*), inscenovanie (napr. *Zamatoví teroristi*), využívanie syntaxe hraného filmu (napr. *Hotel Úsvit*), animované pasáže (napr. *Od Fica do Fica*). V neposlednom rade sa to deje veľmi častým zapájaním archívneho materiálu rôzneho pôvodu na vzťahnutie súčasnosti k minulosti. Filmári tak rôznymi formami zdôrazňujú subjektívne pamäťové aspekty svojho svedectva o sociálno-politickej realite, ku ktorej ich filmy referujú.

### Dokumentárny film ako žitá história

V prípade autorského dokumentárneho filmu je priznaná subjektívnosť výpovede garanciou autenticity svedectva, podobne ako výklad historických faktov historikmi závisí viac od spôsobu ich selekcie a prezentácie než od skutočnosti samotnej. No ciele historikov a tvorcov dokumentárnych filmov sa líšia: zatiaľ čo historici usilujú o výskum nových informácií o minulosti, filmári sa zväčša zameriavajú na interpretáciu týchto informácií alebo ich sprostredkovanie divákovi.<sup>18</sup> Napriek tomu sa

<sup>15</sup> Viac k porovnaniu spracovania sociálnych tém v slovenskom a českom nonfiction filme pozri MIŠÍKOVÁ, K. *Social Martyrs in Slovak Social Film Drama and Documentary*. In *Prearity in European Film. Depiction and Discourses*. (Eds. E. Cúter – G. Kirsten – H. Prenzel). Berlin – Boston : De Gruyter, 2022, s. 203n.

<sup>16</sup> Viac k prípadu pozri napríklad rozhovor s režisérom Eduardom Čichom. ČICHO, E. – KREKOVÍČ, M. Študenta pre film o kauze na umeleckej škole obvinil viceprimátor Humenného z ohovárania. [Rozhovor]. In *Denník N*, 22. 10. 2018. [online]. [cit. 1. 7. 2022]. Dostupné na internete: <https://dennikn.sk/1265708/student-spravil-dokument-o-politike-v-humenom-viceprimator-zan-podal-trestne-oznamenie-z-ohovarovania-film/>.

<sup>17</sup> Pozri napr. KIRCHHOFF, R. Posadnutosť. In *týždeň*, 10. 5. 2017. [online]. [cit. 1. 7. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.tyzden.sk/spolocnost/39366/robert-kirchhoff-o-kauze-cervanova-posadnutost/>.

<sup>18</sup> Pravda, aj tu by sa dali nájsť výnimky z oblasti dokumentaristickej investigatívy, ako napr. *Kauza Cervanová* alebo *Ukradnutý štát*.

nakrúcanie dokumentárnych filmov v čomsi riadi podobnými princípmi ako písanie o histórii.<sup>19</sup>

Dokumentárny film, či už je zameraný na historické udalosti alebo reprezentáciu aktuálnej reality, sa približuje tomu, čo americký historik Hyden White hovorí o historickom diele: podáva model alebo symbol minulých procesov, aby sa prostredníctvom ich reprezentácie vysvetlilo, čo znamenali.<sup>20</sup> White upozorňuje na štruktúrnú príbuznosť literárnej fikcie a historickej nonfiction, pretože obe využívajú rečnícke a poetické trópy v procese skladania udalostí (vymyslených alebo domyslených v prípade fikcie, reálnych v prípade histórie) prostredníctvom literárnych postupov do usporiadaného obrazu sveta.<sup>21</sup> Podobne ako sa pre Whitea fikčný diskurz neodlišuje od historického diskurzu štruktúrne, ale spôsobom referencie k udalostiam, je aj dnešné chápanie nonfiction a fikčného filmu skôr záležitosťou diskurzívnej praxe než samotnej formy.

V tejto štúdii sa však nevenujem dokumentárnym filmom o histórii, ale tým, ktoré reflektujú aktuálne udalosti. Mojim cieľom je zistiť, ako tieto filmy konštruujú významy o súčasnosti, ako ich vzťahujú k udalostiam minulosti a ako vytvárajú základ pre kolektívnu pamäť. S týmto zámerom sa pokúsim aplikovať Whitovu typológiu historického písania na kinematografické reprezentácie súčasnosti.<sup>22</sup> Podobne ako pri výklade udalostí minulých, tak aj pri aktuálnych udalostiach sa žánre<sup>23</sup> reprezentácie skutočnosti líšia nie samotnými udalosťami, ale tým, ako konštruujú centrálny problém/konflikt a ako prezentujú možnosti jeho riešenia. Nazdávam sa, že medzi slovenskými dokumentárnymi filmami môžeme nájsť zástupcov žánru romance, komédie, tragédie a satiry, ktoré zodpovedajú Whitovej typológii historického diskurzu. Princípiálne sa neodlišujú tematicky, ale skôr spôsobom formulovania konfliktu. A tiež sa líšia zvolenými rétorickými a poetickými prostriedkami, ktoré nikdy neplnia len estetickú funkciu, ale ako konceptuálne trópy a skúsenostné gestalty majú zásadnú poznávaciu funkciu.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Vzťahu histórie a dokumentárneho filmu sa v slovenskej filmológii venovala Mária Ferenčuhová. Pozri FERENČUHOVÁ, M. *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Vysoká škola múzických umení, 2009. Viac o špecifikách vzťahu historikov a tvorcov dokumentárnych filmov o histórii pozri FERENČUHOVÁ, M. Historici a film. Filmári a história. In *Iluminace*, 2004, roč. 16, č. 1 (53), s. 5 – 19. O využití archívneho filmového materiálu ako historického prameňa pozri MIKUŠOVÁ, M. Archívny filmový materiál ako historický dokument I. In *Súčasná filmová teória 1. Nové rámce, iné problémy*. (Ed. J. Paštěková). Bratislava : VŠMU, Filmová a televízna fakulta, 2019, s. 89 – 108 a MIKUŠOVÁ, M. Archívny filmový materiál ako historický dokument II. In *Súčasná filmová teória 2. Metódy a prístupy* (Ed. J. Paštěková). Bratislava : VŠMU, Filmová a televízna fakulta, 2021, s. 164 – 183.

<sup>20</sup> WHITE, H. *Metahistorie*. Brno : Host, 2011, s. 15.

<sup>21</sup> WHITE, H. Literárni postupy pri reprezentácii faktů. In *Nový historizmus*, s. 26 – 31.

<sup>22</sup> Haydenovská typológia žánrov inšpirovala Jamesa Krapfla v jeho analýze Nežnej revolúcie. Pozri KRAPFL, J. *Revoluce s lidskou tváří. Politika, kultura a společnost v Československu 1989 – 1992*. Praha : Rybka Publishers, 2016. Krapflovu rétoriku revolúcie aplikovala Jana Dudková pri typológii naratívov spoločenskej zmeny v televíznej hranej tvorbe 1990 – 1993. Pozri DUDKOVÁ, J. *Zmena bez zmeny. Podoby slovenskej televíznej hranej tvorby 1990 – 1993*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2021.

<sup>23</sup> White síce vychádza zo žánrovej typológie, ktorú v oblasti literárnej vedy rozpracoval Northrop Frye (FRYE, N. *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003), ale tá sa nekryje s bežne používanou žánrovou klasifikáciou filmovej nonfiction tvorby, ide skôr o žánre diskurzu.

<sup>24</sup> K poznávacej funkcii konceptuálnej metafory pozri LAKOFF, G. – JOHNSON, M. *Metafory, ktorými žijeme*. Brno : Host, 2002.

Tu prezentovaný výber dokumentov nechce byť reprezentatívny v tom zmysle, že by mal zastupovať univerzálne tendencie slovenskej dokumentárnej tvorby o súčasnej sociálnej realite. Je pravdepodobné, že viaceré filmy kombinujú postupy viacerých diskurzívnych žánrov a že nie všetkým filmom spadajúcim pod určitý žáner budú vždy dominovať rovnaké trópy diskurzu. Štyri dokumenty, na ktoré sa nasledujúca analýza zameria, však ilustrujú možnosti štruktúrovania aktuálnej spoločensko-politickej reality ako istého archívu pre budúcnosť prostredníctvom charakteristických diskurzívnych postupov. Popri tom, že referujú k aktuálnej žitej realite, spája ich aj to, že vzťahujú reflexiu prítomnosti k jej minulosti prostredníctvom využívania archívneho materiálu. Rôznym spôsobom narábajú s tým, čo filmová teoretička Jaimie Baron<sup>25</sup> nazýva archívnym efektom (upozorňovanie na premenu prostredníctvom časovej disparity), a prostredníctvom archívneho afektu (evokovanie túžby po navždy stratenej minulosti) vytvárajú rôzne afektívne rámce pre reprezentované udalosti. Evokujú tak rôzne dimenzie spomínania referujúce k rôznym aspektom kolektívnej identity. A fungujú v historickom kontinue, ktorému dominuje akýsi predprítomný čas – zažívaný v komunikácii a interakcii –, v ktorom udalosti plynú v stave historickej latencie s potenciálom v budúcnosti preniknúť z archívu do kánonu.

Pozrime sa teda optikou whiteovských štyroch typov zápletky na štyri rôzne možnosti, akými môžu dokumentárni filmári ako historici a archivári súčasnosti reprezentovať aktuálnu sociopolitickú realitu. Konkrétna forma zápletky určuje žáner príbehu, ktorý film predkladá, a udeľuje mu jeho významy.

### ***Posledný autoportrét ako romanca dokumentaristu***

Podľa Haydena Whitea, „romanca je v zásade drámou sebaidentifikácie symbolizovanej hrdinovou transcendenciou sveta skúsenosti, jeho víťazstvom nad ním a konečným oslobodením z tohoto sveta“<sup>26</sup>. Film *Posledný autoportrét* nakrútil režisér Marek Kuboš ako svoj dokumentaristický testament. Vrátil sa ním k študentskému zadaniu so zámerom odpovedať na to, prečo štrnásť rokov nenakrútil autorský film, ako sa za ten čas zmenil svet okolo neho aj on sám, a v neposlednom rade, aká je jeho zodpovednosť voči ľuďom, ktorých vo svojich filmoch portrétoval.

Kuboš putuje naspäť v čase i priestore k svojim realizovaným i nerealizovaným filmom a ide po stopách vlastnej filmárskej minulosti. Navštevuje protagonistov dokumentov, konfrontuje ich – vo filmoch zachytený – minulý obraz s ich súčasnou podobou, ukážky filmov spája s opakovanou inscenáciou. Odhaľuje svoje kreatívne obrátenia k filmu a v rozhovoroch s kolegami filmármi konfrontuje rôzne prístupy k etike dokumentu. Napokon v trikových pasážach vedie rozhovory s vlastným alter egom, ktoré ho nabáda odhodiť zábrany a v mene umenia nehľadiť na zodpovednosť voči svetu a iným ľuďom.

<sup>25</sup> BARON, J. The Archive Effect. Archival Footage as an Experience of Reception. In *Projections*, 2012, roč. 6, č. 2, s. 102 – 120. Baronovej koncept v súvislosti s výskumom slovenského filmu rozpracoval Martin Palúch. Pozri PALÚCH, M. Problém formy a prvé slovenské strihové filmy. In *Kino-Ikon*, 2021, roč. 25, č. 2 (50), s. 63 – 82. Venoval sa mu aj v súvislosti s privlastneným filmom. Pozri PALÚCH, M. Privlastnený film – filmový archív, história, (post)avantgardné prístupy. In *Slovenské divadlo*, 2001, roč. 69, č. 2, s. 157 – 172.

<sup>26</sup> WHITE, H. *Metahistorie*, s. 23.



Postupne tak pomenúva vonkajšie príčiny svojej krízy: povolenia, ktoré doslova stoja medzi kamerou a protagonistom; obavy skonformizovaných ľudí, ktorí ešte v deväťdesiatych rokoch prežívali eufóriu slobody, ale dnes už sa obávajú ísť na kameru; bulvarizáciu médií, ktoré vyhľadávajú neautentických exhibicionistov. Ale aj príčiny vnútorné: osobnú uzavretosť a stratu kontaktu so svetom; vlastnú „mäkkosť“, obavy z toho, aby svojim protagonistom neublížil. A má i predbežné riešenia: vysporiada sa s bezškrupulóznym dvojníkom; vymaže svoj predchádzajúci film z YouTube, aby anonymní komentátori nemohli útočiť na jeho protagonistu; prosí účinkujúceho zosmiešňovaného v reality show, aby už nevystupoval v televízii; začne uvažovať o hranom filme; pokúsi sa odpútať od matky, aby si našiel partnerku.

Kubošov autoportrét nie je len autobiografiou, je aj autofikciou a v neposlednom rade i kultúrnou históriou. Vypovedá o zmene spoločenskej atmosféry od deväťdesiatych rokov po súčasnosť, o zväčšujúcich sa komerčných tlakoch života, strate bezprostredných ľudských väzieb a náraste cynizmu. Tiež o odkaze filmárskej generácie, ktorá od prelomu milénia sústredene reflektuje sociálnu realitu. V neposlednom rade je *Posledný autoportrét* aj rozpravou o podobách a etike dokumentárneho filmu.

Kuboš rámcuje svoj autoportrét ústrednou metaforou cesty. Tá je fyzicky sprítomnená opakovaným snímaním seba i respondentov v aute alebo aj kráčaním po ceste v závere, figuratívne zase spätným zrkadlom a čelným sklom auta, prostredníctvom ktorých stále zobrazuje to, čo necháva za sebou. Tieto trópy cesty spolu so štruktúrou filmu využívajúcou archív Kubošových filmov zdôrazňujú časovú disparitu medzi súčasným Kubošom a jeho minulým ja, medzi jeho protagonistami v súčasnosti a v minulosti. Časová disparita upozorňuje na fyzickú premenu samotného Kuboša a jeho protagonistov, ale aj na premenu miest, najmä železničnej stanice v Kralovacom, ktorú režisér stvárnil v humornej eseji o pravidlách a ľuďoch vo svojom študentskom filme *Železničná stanica II. triedy Kralovany* (1998). Práve v týchto pasážach je najzreteľnejší nielen epistemologický účinok archívneho efektu, ktorý umožňuje porozumieť zmene v priebehu času, ale aj emocionálny účinok vnímania tejto zmeny, teda archívny afekt.

Kuboš vykresľuje svoju cestu sebapoznania a sebaidentifikácie ako romancu, ako príbeh o triumfe dobra nad zlom v procese metaforicky koncipovanej životnej púte. Sám sa s istým nadhľadom štylizuje ako hrdina bojujúci proti nepriazni osudu aj proti vlastnej neistote, aby nakoniec našiel odpoveď na otázku, ako sa vyrovnáť so svetom ako filmový tvorca aj ako človek/muž.

### ***Láska pod kapotou ako trpká satira hrdinstva***

„Archetypálnou témou satiry je presný opak tejto romantickej drámy vykúpenia; je to v skutočnosti dráma rozvratu,“<sup>27</sup> uvádza White. Takúto drámu rozvratu, sofistikovane maskovanú ako romancu naruby, prezentuje Miro Remo vo filme *Láska pod kapotou*. Ide o portrét päťdesiatnika Jaroslava žijúceho na moravsko-slovenskom pohraničí. Jaroslav je nadšenec autokrosu, ktorý upravuje závodné autá pre svoju priateľku, vodičku Jitku. Obaja sú zreli ľudia, s ktorými sa život nemaznal, a vo všedné dni i na pretekárskej trati zdolávajú jednu prekážku za druhou. Remov portrét

<sup>27</sup> Tamže.

protagonistu, ktorého centrálny konflikt spočíva v strete predstavy a skutočnosti, má mnoho faziet. Remo ho prezentuje ako idealistu, za každých okolností sledujúceho svoj cieľ: nenechá sa odradiť opakovanými prehrami na pretekoch, donekonečna vylepšuje a opravuje pretekárske auto, žije pre vytúžené víťazstvo svojej priateľky Jitky. Aj ako človeka zlomeného osudom: syna muža, ktorému komunisti zhabali majetok, bývalého baníka, ktorý za socializmu veľa zarábal, ale po páde socializmu prišiel o prácu a dnes má podlomené zdravie i nervy. Tiež ako romantického hrdinu, verne stojaceho pri svojej partnerke, vďaka ktorej po krachu manželstva našiel nielen životnú družku, ale i chuť žiť. A napokon ako muža, ktorý je v ustavičnom konflikte so svojou rodinou: súdi sa s dospelými deťmi o majetok a večne sa háda so zostarnutou matkou, ktorá nemá pochopenie pre jeho automobilového koníčka. Remo tak diváka podnecuje k oscilácii medzi pobavením nad nezmyselnosťou protagonistovho snaženia a ľútosťou nad jeho premárneným osudom.

Zápleтка tohto portrétu sa odvíja ako sled neúspešných pokusov o prekonanie prekážok. Jitka zapadne na pretekoch do bahna alebo autu prestane fungovať motor, Jaroslav sa fahá od jedného súdu s dcérou k druhému. V rozhovoroch s režisérom, priateľkou i matkou Jaroslav reflektuje svoje životné prehry, no zároveň vidíme, že sa nevzdáva. Identifikuje sa s Donom Quichotom, rytierom smutnej postavy, ktorý síce bojoval proti veterným mlynom, ale v mene autentických ideálov. Až napokon prichádza víťazstvo a Jitka sa na pretekoch umiestni prvá.

Zdá sa, že Jaroslavov boj mal zmysel. Triumf oslávi v kruhu priateľov na koncerte xenofóbnej hudobnej skupiny Ortel. Tu tento večný outsider zároveň nájde uznanie svojej komunity a počas skladby s explicitne protiislamským textom zažíva vzácne chvíle súznenia s okolitým svetom. Pre diváka je to však moment vytriezvenia, lebo Remo prevracia zmysel predchádzajúceho diania. Presúva sa k tomu, čo White nazýva romantickou satírou: ide o „formu reprezentácie, ktorá má z ironického hľadiska odhaliť bláznivosť romantického chápania sveta“.<sup>28</sup> Dovtedy divák vnímal Jaroslava najmä ako trochu čudáckeho idealistu a sledoval jeho narastajúcu frustráciu v dôsledku reťaze životných prehier. Príbeh filmu čítal ako príbeh lásky prekonávajúcej prekážky. Napriek miernemu pobaveniu sa nemohol ubrániť zmesi ľútosti a obdivu voči jeho nezlomnosti. Teraz však frustrácia postáv nachádza jednoduché riešenie v kolektívnom vyhraňovaní sa voči iným identitám, potláčaná agresivita sa uvoľňuje jednoduchým ventilom. Jaroslav-idealistický rytier sa v poslednej scéne zrazu mení na Jaroslava-latentného agresora.

Podobne ako Marek Kuboš pracuje aj Miro Remo s centrálnym trópom cesty ako metaforou života. Zobrazuje Jaroslava a Jitku za volantom i na zadnom sedadle, počas pretekov i cestovania, dokonca aj v privátnych chvíľach spánku. Na rozdiel od Kuboša však Remo cestu netematizuje vo vzťahu k minulosti, ale vo vzťahu k prekážkam, ktoré treba prekonať v súčasnosti. Tieto prekážky sa sprítomňujú fyzicky počas pretekov, aj emocionálne v medziľudských vzťahoch. Ale Remo v duchu satiry metaforu prekážky ironizuje: nestvárnjuje ju ako veľkú métu, ktorú treba zdolať, ale ako banálne zlyhania, či ako dotieravú muchu, ktorá protagonistov stále otravuje svojim bzúčaním. Mucha pomocou špeciálnych efektov prejde aj do záverečných tituliek, ktoré nasledujú po portréte ústrednej dvojice milencov na tanečnom parkete.

<sup>28</sup> Tamže, s. 24.

S podobným ironickým účinkom Remo manipuluje obraz i v zábere, keď Jaroslav sedí v pretekárskom aute pod farebným oblúkom dúhy.

Remo sa tak, na rozdiel od Kuboša, vo svojom dokumentárnom diskurze nesprítomňuje priamo, ale prostredníctvom autorských intervencií. Avšak podobne ako Kuboš využíva archívny materiál, tentoraz dvoma spôsobmi. V obrazovej zložke sa to deje v podobe záznamov domáceho videa bez zvukovej stopy, ktoré zachytávajú Jaroslavovu pôvodnú rodinu. Napriek Jaroslavovým negatívnym tvrdeniam o bývalej manželke tieto rodinné výjavy evokujú stratenú domácu idylu a posilňujú tak jeho tvrdenie, že dobre už len bolo. Rodinný archív Remo dopĺňa Jaroslavovými starými fotografiami, archívnymi spravodajskými zábermi i fotografiami a titulkami z dobovej tlače. V zvukovej zložke zase pamäťovú stopu evokujú populárne piesne osemdesiatych rokov, ktoré implicitne referujú k aktuálnej situácii protagonistu a navodzujú tak dojem jeho subjektívneho prežívania prostredníctvom mentálneho návratu do akejsi idealizovanej popovej minulosti. O minulosti ako lepšom svete koniec-koncov hovorí aj Jaroslavova matka vo svojich mrazivo vtipných komentároch pri čítaní bulváru alebo spomienkach na obdobie komunizmu. Kým pre Kuboša bol tróp cesty spôsobom, ako referovať k svojej budúcnosti formou ohliadnutia sa za minulosťou, tak pre Removho protagonistu je cesta životom procesom kontinuálneho rozvratu. Resentiment nenaplneného života môžeme vnímať ako koreň xenofóbnych inklinácií postáv, ktoré hľadajú sebaidentifikáciu. Prekvapujúcou záverečnou scénou Remo neironizuje samotné hľadanie sebaidentifikácie protagonistu, ale skôr jej riešenie.

### *Ukradnutý štát ako kolektívna tragédia*

Podľa Whitea tragédia zobrazuje stroskotanie človeka v zápase so svetom. Toto stroskotanie však má zmysel, pretože „[d]iváci zápasu si niečo uvedomili. A toto uvedomenie spočíva v epifánii zákona riadiaceho ľudskú existenciu, ktorú so sebou priniesol vzdor hlavnej postavy voči svetu.“<sup>29</sup> Zuzana Piussi je nepochybne najneúnavnejšou kronikárkou súčasnej sociopolitickej scény.<sup>30</sup> Vo filme *Ukradnutý štát* sa zamerala na najtraumatickejšiu udalosť nedávnej minulosti: vraždu investigatívneho novinára Jána Kuciaka a jeho snúbenice Martiny Kušnírovej, ktorá sa udiala roku 2018. Piussi rozkrýva zložité pradiivo súvislostí práce a smrti Kuciaka, ktorý sa venoval odhaľovaniu vzťahov medzi vládou, podnikateľským prostredím a mafiou. Tento zločin režisérka vykresľuje ako symptóm zlyhávania štátu.

Piussi sa vo filme zamerala na stret poctivých ľudí, reprezentovaných Kuciakom, s korupciou a zločinom prerasteným štátnym aparátom. Vytvára bohato štruktúrovanú mozaiku výpovedí desiatok respondentov, pomocou ktorých skladá svoju verziu príbehu Kuciakovej vraždy. Jej respondenti sú rôznorodí: novinári a politickí komentári, bývalí dôstojníci tajnej služby, filozof, bývalí politici, bezpečnostní analytici, právnici, predstavitelia protestných občianskych iniciatív. Táto mozaika je popri rozhovoroch vyskladaná z ďalšieho heterogénneho materiálu: reportážne zachytených demonštrácií Za slušné Slovensko, ktoré po Kuciakovej vražde viedli k rekonštrukcii vlády; aj antiprotestov varujúcich pred hrozbou občianskej vojny, ktorú údajne chcú

<sup>29</sup> WHITE, H. *Metahistorie*, s. 24.

<sup>30</sup> Na výlučnosť jej postavenia upozorňuje Martin Palúch. Pozri PALÚCH, M. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*, s. 251 a 267.

vyprovokovať západné mocnosti; nahrávok z tlačových konferencií vlády a zo súdu s Mariánom Kočnerom, podnikateľom obvineným z objednávky vraždy; záberov z pohrebu Jána Kuciaka; publikovaných i nepublikovaných fotografií dokladajúcich sledovanie rôznych protagonistov kauzy; audiovizuálnych materiálov prebraných zo spravodajstva alebo YouTube, zvukových nahrávok telefonických i živých rozhovorov alebo prepisu textových správ. Piussi tento rôznorodý materiál prepája animovanými pasážami a autorským komentárom, v ktorom názorne dokazuje väzby medzi politikou, biznisom, tajnými službami, políciou, justíciou a novinármi.

Na záver režisérka konštatuje, že pokiaľ si na začiatku nakrúcania myslela, že titul *Ukradnutý štát* môže byť prehnaný, tak po vypočutí svedectiev na súde s obvineným Mariánom Kočnerom si uvedomila, že ukradnutý štát je na Slovensku realitou. Tragédia rozvratu štátu je zavŕšená. Ale film ponúka aj uvedomenie si možnosti riešenia, ktoré sprostredkuje jeden z respondentov, český filozof: systémový problém štátu, rakovinovo prerasteného paralelnými štruktúrami, môže byť vyriešený jedine oddelením politiky a biznisu. Občania ako diváci zápasu o právny štát, spievajúci na protestoch štátnu hymnu, sú si toho vari vedomí, ale Piussi ich obraz v intenciách tragického finále kombinuje s obrazom mesta zaplneného žeriavmi a výškovými budovami, ktorými zaplavujú svet developeri napojení na politiku.

Kým predchádzajúce dva filmy pracovali s archívnym materiálom so zámerom evokovať minulosť, tak v *Ukradnutom štáte* plnia archívne záznamy dôkaznú funkciu a majú podporiť presvedčivosť diskurzu, ktorý režisérka vedie. Rovnako pracuje aj s montážou výpovedí, ktoré sa navzájom potvrdzujú a verifikujú tým jej interpretácie. Piussi si respondentov nevyberá len na základe ich relevantnosti pre prípad, ale aj pre ich kontroverznosť. Niektorých svojimi reakciami počas rozhovoru alebo konfrontáciou s nasledujúcimi výpoveďami koriguje, iných nie. Rovnako voľne narába aj s archívnym materiálom, ktorý integruje do celku filmu. Štruktúra mozaiky *Ukradnutého štátu* sa riadi princípmi synekdochy – popisuje jav tým, že používa jeho rôzne časti na symbolizovanie vlastností celku. Skladba mozaiky pôsobí hladko vďaka prepojeniam medzi časťami celku. A to napriek tomu, že obraz udalostí je nevyhnutne selektívny a bez dôslednejšej artikulácie jednotlivých výpovedí môže nahrávať konšpiračným teóriám, ktoré vo filme zaznievajú.<sup>31</sup>

### **Osadné ako lokálna komédia**

Komédia podľa Whitea „ponúka nádej na dočasný triumf človeka nad svetom vďaka vyhliadke na príležitostné zmierenie spoločenských a prírodných síl“.<sup>32</sup> Toto zmierenie je tradične reprezentované sviatočnými príležitosťami, ktoré završujú proces premeny. Konflikt komédie je v konečnom dôsledku harmonizujúci. Marko Škop stvárňuje príbeh malej východoslovenskej obce Osadné na ceste do Európy v komediálne štruktúrovanej zápletky. Problém dediny spočíva v jej izolovanosti od sveta, nedostatku pracovných príležitostí a úbytku obyvateľstva v dôsledku sťahovania mladých ľudí za prácou. Symbolické hlavy malej komunity – starosta, bývalý komunista spravujúci obec tridsaťšesť rokov, a mladý pravoslávny kňaz – sa podujmú

<sup>31</sup> O synekdoche ako základnej tvorivej metóde Zuzany Piussi písala Mária Ferenčuhová. Pozri FERENČUHOVÁ, M. Fenomén Piussi a problém synekdochy. In *Kino-Ikon*, 2009, roč. 13, č. 1 (25), s. 162–171.

<sup>32</sup> WHITE, H. *Metahistorie*, s. 23.

Osadné oživiť prostredníctvom prepojenia s Európou. Z eurofondov chce starosta vybudovať dom smútku, kňaz zase duchovné centrum.

Škop v titulkoch označuje film za „document-toury movie“, teda za akúsi dokumentárnu filmovú cestu. Tú usporadúva do troch kapitol po osi Osadné – Brusel – Osadné. Vizuálny leitmotív cesty dominuje celému filmu, po nej sa protagonisti z Osadného presúvajú do sveta alebo svet zastúpený významnými ľuďmi prichádza do Osadného. Hoci starosta a pop spájajú sily v spoločnom snažení, film prostredníctvom ich zrkadlovej reprezentácie naznačuje aj ich rivalitu a oddelenosť ich svetov.

Zostarnutý starosta, ktorý v priebehu nakrúcania prekoná srdcovú príhodu, reprezentuje vymierajúcu rusínsku populáciu. Mladý pop, ktorý s manželkou očakáva narodenie prvého dieťaťa, je zase nádejou pre budúcnosť. Starosta zastupuje svetskú moc; pop zase moc cirkevnú. Pop poskytuje veriacim duchovnú útechu; starosta im chodí pomôcť na poli. Starosta na budove obecného úradu napráva vlajku EÚ visiacu po boku slovenskej zástavy; v dome starej ženy, ktorú pop navštevuje, zase na stene visí komunistický diplom hneď vedľa kríža. Starosta s manželkou sledujú v televízii program o jedinom československom kozmonautovi z čias socializmu; pop s manželkou vyberajú meno pre dieťa. Oboch však na cestu do Bruselu, kam ich pozval slovenský europoslanec, s ktorého pomocou chcú získať podporu pre rozvojové plány, chystajú milované manželky: starostova vypráža bravčové rezne, popova rezne sójové; starostovi balí manželka funkcionárske košeľe a kravaty, popovi zas biblie.

Po návšteve Bruselu spolu s karikaturistom a reprezentantom rusínskej menšiny Fedorom Vicom prichádza pre oboch vytriezvenie z veľkých plánov. Zistia, že ani slovenský eurokomisár, ani československý kozmonaut a v súčasnosti český poslanec Európskeho parlamentu nemajú o ich projekty veľký záujem. V duchu ľudovej múdrosti tak spolu skonštatujú: „Pomôž si človek sám a aj Pánboh alebo EÚ ti pomôže“. Napokon obaja svoje vízie zavrhnú a namiesto toho vybudujú v obci informačnú tabuľu s drevenou sochou medveďa – symbolom Rusínov.

Dej filmu je organizovaný okolo série rôznych rituálov a slávnostných príležitostí: volieb, náboženských sviatkov, krstov, pohrebov, víťania oficiálnych návštev, akcií spojených so vstupom Slovenska do eurozóny či sprístupňovania turistických atrakcií. Tieto slávnosti sú tmelom komunity zvnútra, ale majú slúžiť aj jej prepojeniu so svetom. Ich stvárnienie, zdôrazňujúce kontrast medzi oficiálnym správaním sympatických provinčných potentátov a ich spontánnymi prejavmi v súkromí, má komediálne ladenie. Záverečná slávnosť odhalenia informačnej tabule je oslavou nádeje: starosta sa po zdravotných problémoch po druhýkrát narodil, pop privítal na svete ďalšieho Rusína. Fedor Vico vo svojom prejave prirovnáva Rusínov k medveďovi, ktorý sa musí prebudiť zo zimného spánku, aby ďalej žil. Ich veľké európske plány s Osadným síce nevyšli, ale dokázali spojiť komunitu a vybudovať symbolickú cestu medzi svojou obcou a Európou. Toto prepojenie malého a veľkého sveta Škop zdôrazňuje aj prostredníctvom spravodajských reportáží integrovaných do filmu, ktoré zachytávajú oficiálny obraz integračného úsilia Osadného.

Ako si všimla filmová teoretička Mária Ferenčuhová, Škopov film je postavený na priestorových metaforách – pohyb do Osadného a z neho zachytáva v zmysle európskej písomnej tradície zľava doprava: Osadné reprezentuje starý svet vľavo, Európa nový svet vpravo. Záverečný záber na dedinku učupenú medzi vrchmi však napokon prechádza do mapy Európy s malou červenou bodkou predstavujúcou Osadné,

ktoré sa nachádza na jej samotnom okraji a mimo kruhu európskych hviezd.<sup>33</sup> Hoci vo filme možno nájsť viacero obrazových trópov, nazdávam sa, že princíp prepojenia Osadného s Európou je dominantne metonymický – celok je tu redukovaný na jednu svoju časť. Osadné zastupuje izolované východné Slovensko a jeho vymierajúcu národnostnú menšinu, ktorá sa usiluje o zachovanie kultúrnej identity tvárou v tvár európskej globalizácii. Brusel zase zastupuje veľký svet Európskej únie. Rovnako sú aj starosta s popom a europoslanci metonymickými reprezentantmi dvoch svetov, v prípade bývalého kozmonauta dokonca priam vesmírov. Odlišné sú aj priestorové orientácie týchto dvoch svetov: kým Osadnému a okoliu prislúcha horizontálny pohyb po ceste, tak v Bruseli sa naši protagonisti pohybujú po vertikále vysokých budov inštitúcií EÚ. Hoci sa tieto dva vesmíry nepodariť prepojiť tak, ako si to starosta s popom pôvodne predstavovali, nádej na budúcnosť Osadného prostredníctvom európskeho étosu predsa len oživil a vzájomnú rivalitu, zdá sa, v akte zmierenia prekonali. Koniec koncov, aj Európsky parlament sa prostredníctvom európskej vlajky dostal do „krčmového parlamentu“ v Osadnom a kúsok rusínskej krčmy v podobe darov pre europoslancov docestoval do Európy.

### Záver

V úvode štúdie som položila otázku, aký archív súčasnosti vytvára slovenský dokumentárny film o aktuálnych spoločensko-politických témach pre budúcnosť. Odpoveď môže byť sotva vyčerpávajúca, keďže tieto filmy nielenže pracujú s najnovšou vrstvou komunikatívnej pamäte, ale sú aj jej živou súčasťou. Z prezentovaného výskumu je však zrejmé, že spoločnými črtami slovenských dokumentov venovaných aktuálnym sociopolitickým témam sú prepájanie konkrétneho problému so širším rámcom, aktivistický postoj, reflexívne a sebareflexívne postupy hybridného filmu a využívanie archívneho materiálu rôzneho druhu. Dokumentárny film dnes už neplní dominantne informačnú funkciu, to ale neznamená, že sa stráca jeho epistemická funkcia. Tá však nespočíva v oboznámení diváka s určitými faktami, ale predovšetkým v ich priznanie subjektívnej autorskej interpretácii.

Štyri prípadové štúdie filmov ukazujú štyri rôzne cesty, ktoré filmári volia pre formuláciu svojho poznania o skutočnosti. Vyplynulo z nich, že o aktuálnej sociálnej realite môžu rovnako relevantne vypovedať filmy o zdanlivo privátnych osudoch protagonistov (*Posledný autoportrét* a *Láska pod kapotou*), ako aj filmy, ktoré sa explicitne venujú konkrétnemu sociopolitickému problému (*Ukradnutý štát* a *Osadné*). Ďalej sa s pomocou aplikácie metahistorickej metódy analýzy Haydena Whitea ukázalo, že jednotlivé žánre diskurzu o súčasnosti sa k sociálnej realite vzťahujú iným spôsobom a inak využívajú aj archívny materiál. Zatiaľ čo román *Posledný autoportrét* a satira *Láska pod kapotou* pracujú s dávnejšími a privátnymi obrazmi minulosti, s cieľom evokovať prostredníctvom archívneho efektu nostalgiu za minulosťou, tak tragédia *Ukradnutý štát* a komédia *Osadné* pracujú s novšími spravodajskými zábermi, ktorými chcú reprezentované udalosti dokresliť alebo podoprieť ich výklad. Rovnako si aj komédia a tragédia udržiavajú od svojich protagonistov väčší odstup – na rozdiel od romane a satiry nevstupujú do privátnej sféry vnútorného prežívania protagonistov.

<sup>33</sup> FERENČUHOVÁ, M. Figúry a trópy slovenských dokumentaristov. In *Kino-Ikon*, 2011, roč. 15, č. 2 (30), s. 11 – 13.

Formy poznávania a sprostredkovania poznania o realite sa však nepremietajú iba do zápletiiek alebo žánrov diskurzu, ale aj do trópov organizujúcich filmovú reprezentáciu skutočnosti. Štyri analyzované filmy predstavujú štyri možnosti využitia konceptuálnych trópov metaforu, irónie, synekdochy a metonymie. Ich platnosť nie je univerzálna: každý film pracuje s viacerými typmi figúr, aby dokumentaristom pomohol nájsť a v archíve fixovať obrazy pre spomienky, ktorými žijeme.

## AN ARCHIVE FOR THE FUTURE. CONTEMPORARY SLOVAK NONFICTION FILM AS A KNOWLEDGE-GENERATING PRACTICE

Katarína MIŠÍKOVÁ

Regardless of the increasingly frequent hybridization processes of fiction and nonfiction, and of the analysis of medial propaganda, the function of nonfiction or documentary films as epistemic media is still dominant. What is mostly emphasized, however, is the learning function of nonfiction for the viewers. The fact that documentary films are always mainly subjective testimonies about this reality however hard they try to act from the position of an epistemic authority, is mostly forgotten. Yet, the responsibility for the statement and for the dedication to the subject of the filmed research is where the subjectivity of the testimony of the documentary maker lies. This responsibility is also projected into the forms in which the documentary filmmakers create an archive of the present for the future. This study deals with the reflection of the post-November history of Slovakia as the latest layer of communication memory, closely tied to the formation of the modern identity of the country. Its goal is to examine what image of the present is created by nonfiction films for the future. In other words, what rhetoric and narrative tropes, or what conspiracy structures, are used by the documentary makers to construct knowledge about the socio-political reality.

*Táto štúdia bola podporená Audiovizuálnym fondom.*



## LITERATÚRA

- ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary hand-book*. (Eds. Astrid Erll – Ansgar Nünning). Berlin – New York : Walter de Gruyter, 2008, s. 97 – 107. ISBN 978-3-11-018860-8.
- ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary hand-book*. (Eds. Astrid Erll – Ansgar Nünning). Berlin – New York : Walter de Gruyter, 2008, s. 109 – 118. ISBN 978-3-11-018860-8.
- BARNES, Julian. *Muž v červenom kabáte*. Praha : Odeon, 2021. 328 s. ISBN 9788020720344.
- BARON, Jaimie. The Archive Effect. Archival Footage as an Experience of Reception. In *Projections*, 2012, roč. 6, č. 2, s. 102 – 120. ISSN 1934-9688.

- DUDKOVÁ, Jana. *Zmena bez zmeny. Podoby slovenskej televíznej hranej tvorby 1990 – 1993*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2021. 240 s. ISBN 978-80-85187-88-5.
- FERENČUHOVÁ, Mária. Historici a film. Filmári a história. In *Illuminace*, 2004, roč. 16, č. 1 (53), s. 5 – 19. ISSN 0862-397X.
- FERENČUHOVÁ, Mária. *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Vysoká škola múzických umení, 2009. 166 s. ISBN 978-80-851875-57.
- FERENČUHOVÁ, Mária. Fenomén Piussi a problém synekdochy. In *Kino-Ikon*, 2009, roč. 13, č. 1 (25), s. 162 – 171. ISSN 1335-1893.
- FERENČUHOVÁ, Mária. Figúry a trópy slovenských dokumentaristov. In *Kino-Ikon*, 2011, roč. 15, č. 2 (30), s. 11 – 13. ISSN 1335-1893.
- FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003. 440 s. ISBN 80-7294-078-3.
- GEERTZ, Clifford. Krev, peří, dav a peníze (Poznámky ke kohoutím zápasům na Bali). In *Nový historizmus*. (Ed. Jonathan Bolton). Brno : Host, 2007. 318 s. ISBN 978-80-7294-217-6.
- KIRCHHOFF, Robert. Posadnutosť. In *týždeň*. 10. 5. 2017. [online]. Dostupné na internete: <https://www.tyzden.sk/spolocnost/39366/robert-kirchhoff-o-kauze-cervanova-posadnutost/>. ISSN 1336-653X (online).
- KRAPFL, James. *Revoluce s lidskou tváří. Politika, kultura a společnost v Československu 1989 – 1992*. Praha : Rybka Publishers, 2016. 376 s. ISBN 978-80-87950-23-4.
- CICHO, Eduard – KREKOVÍČ, Miloš. Študenta pre film o kauze na umeleckej škole obvinil viceprimátor Humenného z ohovárania. [Rozhovor]. In *Denník N*, 22. 10. 2018. [online]. Dostupné na internete: <https://dennikn.sk/1265708/student-spravil-dokument-o-politike-v-humennom-viceprimator-zan-podal-trestne-oznamenie-z-ohovaranja-film/>. ISSN 2729-9198 (online).
- LAKOFF, GEORGE – JOHNSON, Mark. *Metafory, ktorými žijeme*. Brno : Host, 2002. 282 s. ISBN 80-7294-071-6.
- MIKUŠOVÁ, Monika. Archívny filmový materiál ako historický dokument I. In *Súčasná filmová teória 1. Nové rámce, iné problémy*. (Ed. Jelena Paštéková). Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Filmová a televízna fakulta, 2019, s. 89 – 108. ISBN 978-80-8195-065-0.
- MIKUŠOVÁ, Monika. Archívny filmový materiál ako historický dokument II. In *Súčasná filmová teória 2. Metódy a prístupy*. (Ed. Jelena Paštéková). Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Filmová a televízna fakulta, 2021, s. 164 – 183. ISBN 978-80-8195-087-2.
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. Social Martyrs in Slovak Social Film Drama and Documentary. In *Precedence in European Film. Depiction and Discourses*. (Eds. Elisa Cuter – Guido Kirsten – Hanna Prenzel). Berlin – Boston : De Gruyter, 2022. ISBN 978-3-11-070772-4, s. 199-216.
- MOJŽISOVÁ, Zuzana. *Premýšľanie o filmových Rómoch*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta, 2014. 200 s. ISBN 978-80-89439-59-1.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha : Akademie múzických umění v Praze – JSAF/Medzinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.
- PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava : Občianske združenie Vlna / Drewa a srd – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015. 376 s. ISBN 978-80-89550-24-1.
- PALÚCH, Martin. Problém formy a prvé slovenské strihové filmy. In *Kino-Ikon*, 2021, roč. 25, č. 2 (50), s. 63 – 82. ISSN 1335-1893.
- PALÚCH, Martin. Privlastnený film – filmový archív, história, (post)avantgardné prístupy. In *Slovenské divadlo*, roč. 69, 2021, č. 2, s. 157 – 172. ISSN 0037-699X.
- PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Grand Rapids : Chapbook Press, 2010. 255 s. ISBN 978-1-936243-01-3.
- TALEB, Nassim Nicholas. *Černá labuť*. Praha : Paseka, 2011. 440 s. ISBN 9788074321283.



WHITE, Hayden. *Metahistorie*. Brno : Host, 2011. 608 s. ISBN 978-80-7294-376-0.

WHITE, Hayden. Literární postupy při reprezentaci faktů. In *Nový historizmus*. (Ed. Jonathan Bolton). Brno : Host, 2007, s. 26 – 31. ISBN 978-80-7294-217-6.

Katarína Mišíková  
Katedra filmových štúdií  
Filmová a televízna fakulta  
Vysoká škola múzických umení  
Svoradova 3  
813 01 Bratislava  
e-mail: katarina.misikova@vsmu.sk