



Z nakrúcania filmu *Iné svety* (2006) – vľavo režisér Marko Škop,
za kamerou Ján Meliš
Zdroj: Artileria

Krátkometrážna tvorba spoločnosti Febio

Fenomén hľadania a sprístupňovania typicky slovenských tém českými tvorcami a, naopak, českých tém slovenskými tvorcami hraného a dokumentárneho filmu má u nás mnoholetú tradíciu a siaha hlboko do minulosti. Táto vzájomná výmena súvisí s tradíciou spoločnej štátnosti a jazykovej a kultúrnej príbuznosti, ale často v nej môžeme rozpoznať aj prvky asimilácie Slovákov dominantnejším českým kultúrnym prostredím alebo prvky objavovania exotického, resp. nevidaného Čechmi na Slovensku. Špecifická situácia v českej a slovenskej dokumentárnej i hranej tvorbe nastáva v roku 1993 po vzniku samostatných štátov Českej republiky a Slovenskej republiky. Zameriame sa na vybrané dokumentárne diela, ktoré po roku 1993 odhaľujú príznakové i exotické javy v susednej krajine a snažia sa túto skúsenosť tlmočiť divákovi na oboch brehoch rieky Moravy ako spoločnú či dokonca univerzálnu (nad)hodnotu s celospoločenským presahom. Na jednej strane je takéto objavovanie, vypomáhanie a prepožičiavanie tém vždy výsledkom privlastňovania si cudzieho, i keď v prípade českých filmárov nakrúcajúcich na Slovensku ide skôr o jav u nás blahosklonne prijímaný ako prirodzený a historicky a kultúrne podmienený. Slovenská audiovizuálna obec ho vníma ako obohatenie národnej kinematografie aj v prípade, že ide o majoritne český film (Nesvadbovo, r. Erika Hníková, 2010), resp. o čisto český film bez koprodukčného podielu slovenskej strany (Ivetka a hora, r. Vít Janeček, 2008) – obe uvedené snímky boli nakrútené na Slovensku. V prípade slovenských tvorcov je situácia komplikovanejšia: keď nakrúcajú v Čechách, spravidla používajú český jazyk a ich filmy sú primárne vnímané

ako české, pretože priemerný divák na Slovensku ani v Čechách nemá k dispozícii žiadne indície, ktoré by priamo či nepriamo poukazovali na pôvod autora.

V dokumentárnej tvorbe nastala po vzniku samostatného Česka a Slovenska v roku 1993 špecifická situácia. Zapríčinila ju svojim pôsobením pražská spoločnosť Febio, ktorú už v roku 1991 založil slovenský režisér a producent Fero Fenič. Ide o ďalšieho z mnohých slovenských tvorcov, ktorí študovali na pražskej FAMU a následne sa profesionálne uplatnili v českom prostredí. Jeho produkčná spoločnosť so sídlom v Prahe mala od roku 1992 a v prvých rokoch samostatných republík rozhodujúci podiel pri prelínaní českých a slovenských tvorcov, tém a elementov tým, že v politickom období transformácie ponúkala príležitosť tvoriť mnohým slovenským filmovým tvorcom rôznych zameraní a profesií: režisérom, kameramanom, dramaturgom, osvetlovačom, zvukárom a ďalším. Jej činnosť sa neobmedzovala len na spracovávanie českých tém a námetov, práve naopak, spoločnosť produkovala dokumenty a krátke cykly mapujúce rôzne oblasti kultúrneho, politického a spoločenského života na Slovensku, ktoré boli pravidelne uvádzané na televíznej obrazovke v rámci cyklov Oko, GEN, Slovenské okno a ďalších najskôr na federálnom okruhu, od roku 1993 už len na obrazovkách Českej televízie. Feničova motivácia bola nasledovná: „Prvou reláciou, s ktorou sme chceli preraziť, bolo Oko - pohľad na súčasnosť. Aktuálna reflexia nejakého problému, obraz toho, čo práve hýbalo spoločnosťou. Z dnešného pohľadu by sa možno tento zámer dal vnímať aj ako predchodca súčasných investigatívnych relácií. Vtedy však išlo svojím spôsobom o niečo nové, pretože verejnoprávna televízia ešte nič také v žiadnom pravidelnom cykle neponúkala.

Niet divu, že tento typ dokumentu nemal veľkú dôveru ani obľubu u divákov, pretože bol sprofanovaný z minulosti, keď slúžil len ako nástroj štátnej propagandy. Pokiaľ sa v komunistickej televízii objavovali páčivejšie témy (vždy,

samozrejme, interpretované z pozície a záujmov vtedajšej moci), takéto dokumenty obvykle neboli nikým podpísané a mali titulok ‚Vyrobil kolektív redakcie...‘. Preto bolo mojím prvým zámerom vylúčenie akéhokoľvek komentára a prihlásenie sa každého tvorcu k svojmu názoru a pohľadu. V úvode to bolo titulkom ‚pohľadom‘ s menom tvorcu a na záver sa objavil záber jeho tváre. Mnohí režiséri takto vystúpili pred verejnosť z druhej strany kamery vôbec po prvýkrát v živote. Veril som, že práve takéto transparentné prihlásenie sa k zodpovednosti za to, čo a ako hovorím, povedie aj k väčšej objektivite obsahu a serióznosti výpovede. Žili sme prvé roky demokracie a všetci v médiách sa jej ešte len učili...“¹⁶¹ Najturbulentnejšie obdobie z hľadiska zachytávania politických tém, nálad obyvateľstva a spoločenských súvislostí zaznamenala produkcia spoločnosti Febio v rokoch 1992 až 1994 a v tejto činnosti kontinuálne pokračovala aj neskôr. Ponúknutý priestor na tvorbu autorských dokumentov využilo okrem Feniča ako zakladateľa spoločnosti množstvo ďalších slovenských režisérov: Jozef Horal, Laco Kaboš, Ivo Brachtl, Ján Sebechlebský, Juraj Johanides, Dušan Trančík, Ján Fajnor, Ján Piroh, Jana Pirohová, Matej Mináč, Igor Kováč, Ján Mančuška, Juraj Jakubisko, z najmladšej generácie napríklad Michal Opatík a ďalší. Dokumentárna tvorba menovaných autorov je rôznorodou zmesou tém, žánrov a námetov a zaujímavé je, že v nej nájdeme, niekedy len naznačené, aj prototypy motívov, ktoré sa neskôr stali podnetom na nakrútenie úspešných slovenských dlhometrážnych dokumentárnych „remakov“, ocenených na medzinárodných festivaloch.

Osobitnú pozornosť si vyžadujú najmä snímky z roku 1992, ktoré zachytávajú nálady a názory občanov krajiny po páde komunizmu v roku 1989 a pred rozdelením ČSFR v roku 1993. Napriek evidentnej snahe o objektívne zachytenie udalostí sa v niektorých prípadoch stretávame s ironicky subjektívnou

¹⁶¹ Fero Fenič a kol., *Fenomén Febio*. Praha: Febiofest s. r. o. 2008, s. 11.

interpretáciou témy, napríklad v prípade odsudzovania úsilia slovenských národovcov o samostatnosť (tak ako ju môže zobrazíť azda len slovenský pragocentrik), so zosmiešňovaním slovenského nacionalizmu či s karikovaním politických predstaviteľov nového Slovenska a ich cieľov. Z dnešného pohľadu z nich vyžaruje cielená tendenčnosť pri zobrazovaní faktov, za ktorou sa skrýva obhajoba spoločného štátu Čechov a Slovákov a nostalgia našich režisérov za ním. Tento názorový prúd musel v Čechách pôsobiť podmanivo. Subjektívne ladenú politickú satiru s prvkami frašky nájdeme napr. vo filme *Naši milí národovci* (r. Jozef Horal, 1992), kde obrázky z nacionalisticky ladených mítingov sprevádza vo zvukovej stope opakujúci sa rytmus pochodujúcich nôh a ľudácke pesničky z obdobia slovenského štátu. Úsmevne pôsobí prirovnanie mladých skinhedov k „bielym krvinkám národa“ z úst jedného z nacionalistických predákov, keď réžia vzápätí prestrihne z Námestia SNP na Primaciálne námestie v Bratislave, kde sa v tom istom čase koná iná demonštrácia, a to proti fašizmu, komunizmu a rasizmu, pričom dav obdivuje koncert pankovej kapely. V tomto dave kamera vypátra menší transparent s nápisom: *Chceme spoločný štát*.

Manipulácia s obsahom dokumentárneho filmu na základe subjektívnej predstavy autora je spôsob výkladu faktov, s ktorým sa stretávame od čias, keď sa v praveku dokumentu začal spájať záber so záberom. O absolútnej politickej negramotnosti slovenskej rómskej komunity pred voľbami do najvyšších zastupiteľských orgánov ČSFR vypovedá Feničova epizóda z filmu *Všichni dobří voliči* (r. Vladimír Drha, Petr Slavík, Fero Fenič, 1992), v ktorej sa otvorene hovorí o manipulácii s hlasmi tejto národnostnej menšiny. Fenič volí podobné prostriedky ako Horal a vo zvukovej stope necháva zaznieť slovenské nacionalistické piesne. Rómovia síce neveria nikomu, ale zvolia tých, ktorých im odporúčia. Kalkulovanú iróniu môžeme cítiť aj z filmu *Nejšťastnější den Anny Mečiarové* (r. Fero Fenič, 1992), v ktorom režisér zachytáva 17. júla 1992, v deň vyhlásenia zvrchovanosti Slovenska, spomienky matky

Anny Mečiarovej na syna, jeho detstvo či jej názory na jeho politický vzostup. Fenič sa v tomto prípade našťastie vyhol ľahnej senzáciechtivosti, i keď stará žena, bez vedomia dosahu svojej výpovede, poodhalila niekoľko pikantných detailov zo svojho súkromného života. Epizóda vrcholí zapalovaním vatier zvrchovanosti, ktoré Fenič prežil v spoločnosti Anny Mečiarovej a opisuje to nasledovne: „Časť ľudí, držiacich sa pod vplyvom alkoholu len sťažka na nohách, hulákala pesničku známou zo slovenského fašistického štátu *Rež a rúbaj do krve po tej českej kotrbe...*“¹⁶² Na inom mieste hovorí: „Uvedomil som si, že mám v rukách časovanú bombu, ktorá by v danej chvíli svojou výbušnosťou a emotívnosťou mohla napáchať neuveriteľnú škodu. Taktiež som možno ako človek žijúci v Prahe vnímal niektoré veci ďaleko emotívnejšie, a tak som časť materiálu v prvom zdesení zmazal, aby ho nevidel ani český strihač. Tak veľmi som sa bál a hanbil.“¹⁶³ Fenič sa rozhodol, že k výpovedi Anny Mečiarovej pristúpi najmä z etických dôvodov veľmi opatrne. Sústredil sa len na motívy, zábery a výpovede, ktoré ju podľa jeho slov nezosmiešňovali a neubližovali jej, snažil sa maximálne vylúčiť všetky politické súvislosti. Dvadsaťminútový dokument napriek tomu vyvolal v Čechách i na Slovensku veľkú pozornosť, a to aj z dôvodu, že asi mesiac po jeho uvedení sa Mečiar s Klausom v Brne dohodli na rozdelení Československa. Ak sa zamyslíme nad Feničovými výroky, ktorými reagoval na „jeden z najgrotesknejších zážitkov života“,¹⁶⁴ môžeme ich vnímať len cez prizmu vyjadrenia Slováka imigranta, ktorý sa na Slovensko pozerá prísne českým pohľadom a situáciu hodnotí inonárodnými (rozumej českými) kritériami vzhľadom na prostredie, v ktorom pôsobí, tvorí a je od neho ekonomicky závislý. Jeho pocit hanby (slovenského imigranta v Čechách) mu nedovolil ukázať nakrútený materiál českému kolegovi. Je viac ako evidentné, že keby veľmi chcel, s obdobnými prejavmi

¹⁶² Tamže, s. 15.

¹⁶³ Tamže.

¹⁶⁴ Tamže.

nacionalizmu by sa v danom období stretol aj v Čechách. Tento kritický trend uzatvára dokument *Slovenské tango 2* (r. Dušan Trančík, 1994), v ktorom je zachytený predvolebný míting Vladimíra Mečiara v Dubnici nad Váhom. Negatívne sa v ňom poukazuje na kult osobnosti i mocenské chůtky budúceho víťaza volieb, na jeho ambície hraničiace so samolúbosťou, ba až s narcizmom a na fanatickú túžbu po moci. Hlavným kritikom týchto tendencií je jeho bývalý najbližší spolupracovník Milan Kňažko. Trančík sa však na rozdiel od iných snaží vyhnúť subjektívnym interpretáciám nasnímaného materiálu. Výpovede ukazuje v ich objektívnej nahote. Z dokumentárneho hľadiska je cenným príspevkom film *Noc, kdy se rozpadl stát* (r. Marcel Dekanovský, Jozef Horal, Vladislav Kvasnička, Fero Fenič, 1992). Ide o pohľad štyroch režisérov na posledné hodiny spoločného štátu Čechov a Slovákov, zachytený v časovom rozmedzí cca od 23.00 do 2.00 v noci z 31. decembra 1992 na 1. januára 1993 na rôznych miestach Československa - v Bratislave, v Prahe, na východnom Slovensku a na moravsko-slovenskom pomedzí. Z dokumentu je zrejme, že štát sa rozpadol najmä z politickej vôle na najvyššej úrovni, kým obyvateľstvo prijíma tento fakt kontroverzne - od nacionalistických prejavov na oboch stranách, napríklad v obraze, kde podgurážení mladíci na Staromestskom námestí vykrikujú *Bijte Slováky* a *Zastavte sa, bratia, veď sa oni stratia, Slováci zahynú*, za čo im mladá pankerka nadáva do fašistov, až po „bratské“ objatia za spevu *Nad Tatrou sa blýska, Čech Slováka stíska* či smútočné zhromaždenie účastníkov sviečkovej manifestácie pri kamennom levovi („kocúrovi“), pamätníku prvej Československej republiky pred Slovenským národným múzeom na dunajskom nábreží v Bratislave. Vo všeobecnosti môžeme konštatovať, že slovenskí tvorcovia sa stavajú kriticky k akýmkoľvek prejavom týkajúcim sa slovenského národného charakteru, čo môžeme vidieť i v neskoršej tvorbe spoločnosti Febio. Počas silvestrovských osláv, ktoré sprevádzali rozdelenie Československa, sa štáb Febia sústreďuje na zachytenie atmosféry medzi menšinami

- Rómami v osade Jasov, šarišskými Slovákami v Prešove, slovenskými Maďarmi v Moldave nad Bodvou, karpatskými Nemcami v Medzeve, Moravanmi a Čechmi - či použije názor Fedora Vica, zástupcu Rusínov. Tento dokument je zaujímavý hneď z niekoľkých hľadísk. Prvýkrát sa v ňom objavuje asi najznámejší predstaviteľ slovenských Rusínov karikaturista Fedor Vico, ktorý sa stal stálicou v slovenskom dokumentárnom filme s tematikou východného Slovenska. Neskôr sa s ním stretávame napr. vo filme Petra Kerekesa *Ladomírske morytáty a legendy* (1998) či v snímkach Marka Škopa *Iné svety* (2006) a *Osadné* (2009), kde je povýšený na jednu z hlavných postáv. Po filme *Odsud - potiaľ* (r. Fero Fenič, 1992) o najvzdialenejších kútoch republiky spojených železnicou, obciach Nová Sedlica, ležiacej na hranici s Ukrajinou, a Trojmezí, ležiacej na hranici s Nemeckom, nakrúca Fenič film *Republika v začiatkoch a koncoch* (1994), správu o štyroch najvzdialenejších obciach Českej republiky. Motív istého sentimentu za spoločným štátom nachádzame v opakovane sa objavujúcom obrazovom predele, na ktorom vidíme nápis *Atlas ČSFR*, pričom písmená *S* a *F* sú prečiarknuté križikom, čo nepriamo odkazuje na vznik nového geopolitického útvaru, samostatnej Českej republiky. Pri kladení otázok respondentom používa Fenič ako asimilovaný Slováč češtinu, čo je jav príznačný pre všetkých slovenských dokumentaristov pôsobiacich v Čechách. Podobný prístup však zvolil už v roku 1992 pri nakrúcaní filmu *Praha slzám nevěří* (1992) v správe z Podkarpatskej Rusi, kde vystupujú obyvatelia rusínskej národnosti zo Slovenska, z Mukačeva, Užhorodu a priľahlých obcí, ktoré boli pred druhou svetovou vojnou súčasťou Československa. Ďalšou pozoruhodnosťou tohto filmu je motív obce rozdelenej hranicou, Veľkých a Malých Slemeniec, keď bola po dohode vytýčená štátna hranica medzi Československom a Sovietskym zväzom naprieč dedinou, čo sa neskôr stalo ústrednou témou medzinárodne oceneného slovenského dokumentu Jaroslava Vojteka *Hranica* (2009). Feničove pohnútky na nakrútenie dokumentu však spočívajú

v hľadani koreňov medzi Československom a Podkarpatskou Rusou; film sa končí spievaním štátnej hymny predstaviteľmi rusínskej národnosti, ale musíme konštatovať, že viac-menej len jej českej časti, zo slovenskej zaznie len prvý verš. Hymna je akýmsi jednotiacim motívom, ktorý sa u Feniča permanentne opakuje. Spievaním českej hymny sa končí aj film *Republika v začiatkoch a koncoch*, kde sa nachádza dlhá odmlka, počas ktorej si babka nevie spomenúť na druhú časť československej hymny, načo ju Fenič blahosklonne upozorní, že „druhá časť už nie je“. Tieto subjektívne a manipulatívne drobnôstky vo Feničovom prístupe k spracovávaní národných, resp. národnostných odkazov v prospech českej a v neprospech slovenskej identity sú neprehliadnuteľným vkladom režiséra, preto ani neprekvapuje, že sa Rusínom žijúcim na Ukrajine neďaleko slovenských hraníc prihovára v českom jazyku.

Dôležitým príspevkom spoločnosti Febio, ktorý vypovedá o slovenskej menšine žijúcej v Čechách, je aj publicistický krátky film Juraja Jakubiska *Nad Prahou sa blýska* (1999), v ktorom úspešní Slováci na pozadí slovenského plesu v Prahe rozprávajú o svojich pocitoch „migrantov vo vlastnej krajine“, čo v období vzniku filmu ešte znásobuje fakt, že pri návrate na Slovensko musia používať pri prechode hraníc pas. Na národné odcudzenie a život v Čechách si celkom rýchlo a hladko zvykli, a hoci sa na Slovensko veľmi radi vracajú, nedokázali by už žiť inde ako v Prahe. Podobnú výpoveď Čecha, ktorý sa presídlil na Slovensko, nájdeme v dokumentárnom filme režiséra Martina Hanzlíčka *Mojich prvých 75... Egon Bondy* (2005). Je to portrét českého spisovateľa a filozofa, ktorý sa po odchode z Prahy a z Česka rozhodol natrvalo usídlit' v Bratislave, prijal slovenské občianstvo a začal hovoriť i literárne tvoriť v slovenčine. Bondy sa po slovensky vyjadruje aj v dokumente Roberta Kirchhoffa *Hej, Slováci* (2002). Vo filme *Cikánský bůh* (r. Jana Pirohová, 1999) sledujeme počínanie českého kňaza z Děčína, ktorý sa rozhodol žiť v Jarovniciach, rómskej osade na východnom Slovensku. Je motivovaný svojím vierovyznaním a oddanou túžbou slúžiť Bohu

a prinášať osvetu medzi najzaostalejších. V krátkom dokumente spozorujeme všetky stereotypy, ktoré vyjadrujú predstavu majority o minorite a oddávna sa s touto komunitou spájajú: úžeru, alkoholizmus, poberanie sociálnych dávok, nemožnosť zamestnať sa, kriminalitu a pod. Farár sa snaží identifikovať formy sociálnej exklúzie a svojím pôsobením ich eliminovať; vpred ho poháňa najmä viera Rómov v trest, ktorý na nich Boh zoslal za ich zhýralosť prostredníctvom katastrofálnych povodní v predošlom roku.

Z ďalších tém, ktorých nespočetné množstvo slovenskí tvorcovia pre spoločnosť Febio spracovali, zameriavajúc sa najmä na typicky české problémy, môžeme ešte spomenúť filmy *Kandidáti* (r. Ladislav Kaboš, 1992) – päť portrétov kandidátov na funkciu hlavy štátu, *Vůdci* (r. Fero Fenič, 1992) – konfrontácia názorov najvyšších predstaviteľov českých politických strán v predvolebnej kampani, *Kopečkárky* (r. Ján Sebechlebský, 1999) – o osudoch žien, ktoré strávili dlhé roky vo väzení za to, že sa pokúsili opustiť ČSSR, *Blíže a vedle* (r. Jozef Horal, 1992) – predstava českých podnikateľov o šírení erotickej kultúry, *Lidé na samotách* (r. Ján Piroh, 1996) – o ľuďoch žijúcich na valašských samotách, *Tomáš Baťa* (r. Matej Mináč, 1993) – portrét syna zakladateľa slávnej obuvníckej dynastie a iné.

V roku 1999 nakrúca Dušan Trančík dokumentárny film *Slovenský zázrak* (1999), kde zobrazuje niekoľko slovenských ľudových liečiteľov, ktorí na základe kresťanskej viery a ezoterických schopností dokážu zázračne liečiť ľudí, vyhľadávajú stratených alebo predpovedať budúcnosť. Tematizuje aj obchod so sakrálnymi predmetmi – sadrovými odliatkami Panny Márie či Ježiša Krista, ktoré v rôznych vyhotoveniach predávajú šikovní obchodníci na miestach masových púťí. Lhký spôsob zárobku na základe viery dáva do kontrastu s úprimnou ochotou liečiteľov nezištne pomáhať prostredníctvom ich daru od Boha. V závere Trančík zisťuje, aká budúcnosť čaká Slovensko. V tematicky podobne ladenom dokumente *Boh s nami* (1998) dáva Fenič na pôdoryse tradičného kresťanského sviatku do kontrastu dve

roviny výpovede. Na jednej strane sme svedkami kresťanskej púte a modlenia za odpustenie hriechov, na druhej strane Fenič zamieňa obrazy viery v jediného všemohúceho Pána Boha za obrazy davu veriaceho v jediného politického vodcu. Podobnosť týchto dvoch spôsobov viery podčiarkuje vo zvukovo-obrazovej rovine tým, že pod nezmenenou zvukovou stopou modlitby sa objavujú zábery z mítingov na námestiach, na ľudí so štátnymi zástavami v kontraste s pútnikmi so zástavami s kresťanskými symbolmi, resp. tu vidíme zábery na Ježiša Krista v kontraste so zábermi na Vladimíra Mečiara.¹⁶⁵ Aj v tomto dokumente sa objavuje sentiment. Jeden z respondentov sa modlí, aby boli Česi a Slováci opäť spolu, text modlitby sprevádzajú v obrazovej rovine zábery na Ústavu Slovenskej republiky. V úplnom závere počujeme slová Fedora Gála, ktorý sa v obraze neobjaví, takže jeho identitu môžeme odčítať len na základe mimofilmovej skúsenosti – konštatuje, že konečne sa na slovenskej politickej scéne objavil človek razantný a snáď si priatelia v Čechách a na Morave na neho zvyknú...

Prelínanie českých a slovenských tém v neskoršom období už nemá takú polarizovanú príchuť ako v deväťdesiatych rokoch. Po roku 2000 sa problém dvoch predtým spoločne žijúcich národov nikdy nestal predmetom kritiky, irónie, sentimentu alebo prehodnocovania. Dve samostatné kinematografie sa tak či tak neprestali krížiť, ale hranica medzi nimi ostáva už jasne vymedzená. Môžeme to vidieť na príklade niekoľkých dokumentov. V dlhometrážnej tvorbe ide o dva české, ktoré sa odohrávajú na východnom Slovensku a obidva čerpajú, tak ako kedysi, z exotického povahy miesta, resp. témy, a teda ich môžeme vnímať v kontexte plickovského „skanzenového“ typu dokumentu. Dominuje v nich originálny a neopakovateľný lokálny fenomén, ktorý sa českí tvorcovia rozhodli zdokumentovať na základe príbuznej kultúrnej, jazykovej i historickej prepojenosti oboch národov, pričom téme národnosti sa

¹⁶⁵ Osud svojho syna k osudu Ježiša Krista prirovnáva aj Anna Mečiarová vo filme *Nešťastnejší den Anny Mečiarové*.

vyhýbajú. Sú to dokumentárne filmy *Ivetka a hora* (2008) Víta Janečka a *Nesvadbovo* (2010) Eriky Hníkovéj. Protipólom na našej strane je česko-slovenský dokument Terezy Nvotovej *Ježíš je normální!* (2008), odohrávajúci sa najmä v českých reáliách, v ktorom režisérka na základe osobných skúseností skúma hranice viery a fanatizmu. Môžeme sem zaradiť aj dokument Martina Šulíka *Klíč k určování trpaslíků aneb Poslední cesta Lemuela Gullivera* (2002), jeho dvojdielny celovečerný film *25 zo šesťdesiatych alebo Československá nová vlna* (2010) či niekoľko Kerekesových dokumentov (napr. *Brno 1969, 2009*) a paradokumentov, ktorými obohatil tvorbu Českej televízie. Vo všetkých prípadoch ide o autorské dokumentárne projekty, v ktorých je problematika národnosti len okrajová a vždy sa spracúva vopred vystavaný koncept. Práve touto konceptualizáciou v prístupe k téme sa nové filmy líšia od príspevkov z deväťdesiatych rokov. Môžeme len súhlasiť s tvrdením filmovej teoretičky Jany Dudkovej: „Je teda jedným z paradoxov slovenskej kultúry, že hoci po roku 1989 narástla aj na Slovensku vlna nacionalizmu, v kinematografii sa nedá tak ľahko hovoriť o fenoméne, ktorý česká teoretička filmu Petra Hanáková vyčíta českému filmu – o fenoméne posadnutosti témou (národnej) identity. Aj Šulík, aj nastupujúce generácie dokumentaristov a režisérov hraných filmov navyše prejavujú voči slovenskej identite nedôveru.“¹⁶⁶

Priam programové spochybňovanie národnej identity, jej fragmentarizácia na základe etnickej príslušnosti, rozpad národnej identity na národnostnú, všetky tieto prvky nachádzame v dielach súčasných slovenských autorov. Skúmajú exotiku východného Slovenska, zameriavajú sa na etnickú rôznorodosť marginalizovaných oblastí a v nich žijúcich skupín obyvateľstva. Vo filmoch Vojteka, Kerekesa, Škopa, Kirchhoffa a ďalších narážame opäť na „skanzenovú“ exotiku, etnické ostrovy, multinárodne zmiešané oblasti, pásma v pásmach, ktoré sa bránia, aby neboli marginalizované, zanedbávané alebo

¹⁶⁶ Jana Dudková, *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Drewo a srd 2011, s. 21.

prehliadané. Aj v týchto prípadoch sa stretávame s lokálnymi exotickými jazykmi - nárečiami, čiže vnímame reálny rozdiel medzi samotnou krajinou a lokálnou perifériou, štátom a jeho skanzenom, jazykom a jeho nárečím. Objavovanie skanzenov je typickým príznakom nielen v dokumentárnom, ale aj v hranom filme. Fenomén rozvrstvovania a rozptylu významu pojmov ako identita, národný, slovenský je príznakovým prejavom súčasnosti. V hranej tvorbe to môžeme vidieť na príkladoch filmov, ako sú *Cigán* (2011), *Marhuľový ostrov* (2011), okrajovo *Líštičky* (2009) či *Dom* (2011). Oveľa príznačnejšia je situácia v dokumente, kde vedľa seba stoja filmy ako *My zdes* (2005), *Hranica* (2009), *Cigáni idú do volieb* (2012), *Hej, Slováci* (2002), *Rómsky dom* (2001), *Iné svety* (2006), *Osadné* (2009), *Cesta Magdalény Robinsonovej* (2008), *Cigarety a pesničky* (2010), *66 sezón* (2003) a v istom ohľade a na úrovni väčšieho celku, akým je Európa, aj film *Ako sa varia dejiny* (2008). Novým fenoménom sa stávajú aj slovenské filmy opatrené podtitulkami, hoci sa odohrávajú na Slovensku (*Cigán*, *Marhuľový ostrov*, *My zdes*, *Hranica*, *Osadné*, okrajovo *Líštičky*). Zároveň môžeme určité anomálie a paradoxy vystopovať aj navonok. V paradoxnej situácii sa ocitol režisér filmu *Hranica* Jaro Vojtek s kameramanom, ktorí svojim maďarsky hovoriacim protagonistom počas nakrúcania vôbec nerozumeli a museli si dať ich výpovede prekladať v strižni. Martin Šulík pri *Cigánovi* pravdepodobne pracoval s rómskym prekladom Leščákovho scenára, čiže situácia počas nakrúcania bola jednoduchšia. Autoštylizáciu protagonistov cítiť aj vo filme *Nesvadbovo*, keď sa na otázky režisérky kladené v češtine snažia odpovedať zmesou pre nich neprirodzenej češtiny, slovenčiny a východoslovenského nárečia, typického pre danú oblasť. Podobnú zmes záhoráčtiny, češtiny a slovenčiny môžeme počuť aj v animovanom filme Martina Snopeka a Ivany Laučíkovej *Posledný autobus* (2011), kde jej použitie vyplýva z faktu (pre príbeh irelevantného), že sa film nakrúcal na západnom Slovensku pri hraniciach s Moravou. Analýza jazykov a nárečí v súčasnom slovenskom filme ukazuje, že slovenčinu v čistej podobe

môžeme počuť len veľmi zriedka, zatiaľ čo čeština, maďarčina, ruština, rusínčina, šariština, angličtina či rómčina sa objavujú v relatívne čistej forme. Slovenčina sa v záujme autenticity filmu a vzhľadom na lokalitu jej používania, ktorou, ako sme uviedli, je prevažne typ originálneho prostredia - „skanzenu“ objavuje vo forme nárečia alebo silne ovplyvnená inými jazykmi. Istú konzistentnosť môžeme vnímať pri výpovediach vo filmoch Petra Kerekesa, pretože režisér oslovuje svojich respondentov ich národnými jazykmi; vo filme *Ako sa varia dejiny* sa slovenský jazyk neobjavuje vôbec.