

Bratislava v slovenských filmoch prvej dekády nového milénia

Jana Dudková

DUDKOVÁ, J.: Bratislava in Slovak Films of the First Decade of the New Millennium

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 68, 2021, no. 3, pp. 325-336

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.3.11>

ORCID ID: 0000-0002-3059-3711

Key words: Slovak live action film, Bratislava, urban film, postmodernity, non-places

The article deals with the way Bratislava was portrayed in Slovak films with urban settings produced in the first decade of the 21st century and shows how these portrayals changed over this period. Methodologically, the article is based on basic heuristics, i.e. on the analysis of the films themselves. The aim of the paper is to provide a general overview rather than an in-depth analysis of individual pieces. The author draws on her previous research in the area, especially on her *Slovenský film v ére transkulturality* [Slovak film in the era of transculturality; 2011]. By widening the corpus, she tests the relevance of concepts used in film studies at the turn of the millennia (“lifestyle urban film”, “non-places”, “supermodernity”, “postmodernity”) for chosen films. The aim of the paper is to map the portrayals of Bratislava and devise their basic typology, while accentuating the narrative of Slovak cinematography as a series of films reacting to each other, gradually shifting their focus from the historical city centre to the places on the right side of the Danube (e.g. *Veľký rešpekt* [Big respect], *Bratislavafilm*) and subsequently to other Slovak regions and towns.

Kľúčové slová: slovenský hraný film, Bratislava, mestský film, postmodernita, nemiesta

Prvotným zistením pri mapovaní obrazov Bratislavy v slovenských filmoch prvej dekády nového milénia je, že ide o obdobie, keď v slovenskej kinematografii dominujú diela odohrávajúce sa práve v Bratislave. Otázkou však ostáva, do akej miery sa v nich obrazy Bratislavy riadia podobnými axiómami a do akej miery sú tieto obrazy od seba nezávislé. Pri aktuálnom vymedzení základnej typológie bratislavských prostredí môžu byť východiskom staršie pojmy spájané s obrazmi Bratislavy vo filme.

Jedným z prvých pojmov, ktorými sa slovenská filmová kritika a história pokúsila definovať nový druh fokusu na Bratislavu, bol „lifestylový mestský film“. Podľa filmového historika Martina Šmatláka sa na konci deväťdesiatych rokov 20. storočia a v prvej dekáde nového milénia v slovenskej kinematografii formuje nový trend, ktorý Šmatlák podľa vzoru Juraja Malíčka (Malíček 2004) nazýva buď „popom po domácky“, alebo práve „lifestylovým mestským filmom“. V Šmatlákovom podaní ide o trend, ktorý sa nepokúša „zobraziť aktuálny ani historický spoločenský kontext, ani sa neponára do ‚medzikultúrneho‘ dialógu“. Nekladie si za cieľ „prinášať osobnostné svedectvo o svete, spoločnosti či človeku“, ale má „zaujať najmä pocitom, zabaviť niektorými žánrovými prvkami, alebo ponúknuť na plátne známe reálie a motívy ‚novej doby‘“, pričom dôraz kladie na „klipovité“ či obrazovo segmentované rozprávanie, ako aj na viaceré vonkajškové znaky súčasného sveta, akými sú najmä autá a drogy, biznismeni a bary, všadeprítomná telka, dabing či reklama“ (Šmatlák 2008: 145). Predzvesťou trendu je podľa M. Šmatláka debut Štefana Semjana *Na krásnom modrom Dunaji* (1994), ale i *Hazard* (1995) Romana Petrenka, typickými príkladmi sú *O dve slabiky pozadu* (réžia Katarína Šulajová, 2004), *Polčas rozpadu* (réžia Vladimír Fischer, 2007), *Zostane to medzi nami* (réžia Miroslav Šindelka, 2003) či *Vadí nevadí* (réžia Eva Borušovičová, 2001).

V zásade ide o pomerne rôznorodé filmy, ktoré sa však zhodou okolností všetky odohrávajú v Bratislave a pre ktoré je charakteristický, okrem prvkov identifikovaných M. Šmatlákom a J. Malíčkom, aj záujem o rozklad rodiny a konceptu vernosti. V tomto zmysle sa však k trendu pripája aj rad ďalších variácií na tému života v hlavnom meste. Niektoré z nich do Šmatlákom a Malíčkom popísaného druhu nepatria, pre pomerne veľkú časť z nich sa však dá použiť pozorovanie Ewy Mazierskej a Laury Rascaroli, ktoré do oblasti filmových štúdií priniesli dovtedy takmer nepertraktovanú tému postmoderného európskeho filmu a postmodernity v európskom filme. Pod „postmodernitou“ chápú Mazierska a Rascaroli kultúrny, ekonomický a socio-politický stav

„charakterizovaný takými vzájomne prepojenými fenoménmi, ako sú zvyšujúca sa postindustriálna a na služby orientovaná ekonomika so všetkými jej charakteristikami a dôsledkami: nárastom hi-tech a zábavného priemyslu; nárastom sociálnej polarizácie; fragmentáciou mestského habitusu; kompresiou priestoru a času vytvorenou informačnou revolúciou; narastajúcim kozmopolitizmom a multietnicitou životného prostredia; globalizáciou kultúry a stieraním hraníc medzi ‚vysokou‘ a ‚nízkou kultúrou‘“ (Mazierska – Rascaroli 2003: 9).

Pod pojmom „postmoderný film“ následne chápú film charakterizovaný v intenciách Fredrica Jamesona (Jameson 2016) vyhladením historickej minulosti a „silnou nostalgiou, za ktorou sa skrýva nemožnosť porozumieť minulosti

ukrytej za reprodukciou stereotypných obrazov“ (Mazierska – Rascaroli 2003: 9). Postmoderný film ďalej súvisí s fenoménmi ako pastiš, sebareflexivita, intertextualita a časopriestorová kompresia či až sklon k zdôrazňovaniu večnej prítomnosti (Mazierska – Rascaroli 2003: 9). Podstatným prínosom autoriek je upozornenie na platnosť týchto všeobecne známych charakteristík a fenoménov nielen v severoamerickom filme, ale aj v kinematografiách Západnej i Východnej Európy.

Bratislava medzi postmodernitou a nadmodernitou

Slovenské filmy prvej dekády nového milénia, v ktorých Bratislava tvorí významotvornú kulisu a určuje aj sieť špecifických vzťahov medzi postavami, môžu byť materiálom pre overenie platnosti definície lifestyleového mestského filmu od M. Šmatláka, ale aj otázky ich poetologického zaradenia do skupiny postmoderných filmov.

Dej režijného debutu E. Borušovičovej *Vadí nevadí*, ktorý bol M. Šmatlákom označený za jeden z prvých lifestyleových mestských filmov, sa na rozdiel od budúcich príkladov tohto trendu odohráva najmä v klaustrofobických prostrediach nočných klubov a ulíc. Práve nočný život je pritom možné považovať za jeden z hlavných prejavov mestského charakteru (nielen) filmových prostredí, odlišujúcich mesto od predmestia či vidieka (bližšie napríklad Gottdienter – Budd 2005: 10). Okrem toho *Vadí nevadí* vnáša do národnej kinematografie prvky dovtedy málo využívaných žánrov krimifilmu a romantickej komédie. Intertextuálnu povahu zdôrazňuje napríklad aj množstvom filmových plagátov, upozorňujúcich na inšpiračné zdroje (podobný princíp je využitý vo filme *O dve slabiky pozadu*). Skôr ako o koherentný žáner ide však vo *Vadí nevadí*, podobne ako v jeho svojho druhu predchodcovi *Na krásnom modrom Dunaji*, o stieranie hraníc medzi životom a (v tomto prípade) filmom. V oboch filmoch sa objavuje motív dvojitých identít, maskovania, zmien vedomia pod vplyvom drog, čo pomáha (v kontraste s faktom, že žiadna z postáv neopúšťa hranice Bratislavy) vytvoriť nielen efekt spriaznenosti s postmoderným stavom, ale najmä efekt izolácie v akomsi druhu vnútorných azylov, kde práve intertextuálne vzťahy predstavujú dominantnú formu „migrácie“ smerom na Západ. Kým film Š. Semjana *Na krásnom modrom Dunaji* využíva odkazy na nové vlny, tvorbu Andyho Warhola a nezávislý americký film, *Vadí nevadí* sa prostredníctvom plagátov hlási najmä k hollywoodskej produkcii a nezávislej hudobnej a rozhlasovej kultúre. Podobnosť hlavného protagonistu s Jimom Morrisonom podčiarkuje napríklad jeho spriaznenosť s fiktívnou rozhlasovou stanicou Rádio Európa, ktorá tu funguje práve ako metafora vnútorného azylu bratislavských intelektuálov a odkazuje na nezávislú rozhlasovú stanicu Ragtime, v dobe nakrúcania filmu už zaniknutú (ohrozenie protagonistu mafiami je prostredníctvom jeho krvi stekajúcej po plagáte J. Morrisona pripodobnené aj k ohrozeniu nezávislosti samotnej rozhlasovej stanice).

Napriek kozmopolitným názorom postáv a reálnej možnosti cestovať sa väčšina postáv filmu pohybuje len v striktno vytyčenom okruhu kaviarní v historickom jadre Bratislavy (migrácia je spojená len so zmienkami o neprítomných postavách, výlučne však v kontexte úteku pred zákonom alebo nomádskeho životného štýlu). *Vadí nevadí* popri pokuse o reflexiu postmodernizmu upozorňuje teda aj na potrebu vnútornej izolácie budovanú umelcami a intelektuálmi v nehostinnej dobe mečiarizmu. Vzhľadom na dobu vzniku filmu – niekoľko rokov

328 po konci tretej Mečiarovej vlády – to možno považovať za prejav solidarity medzi absolventmi a pedagógmi Vysokej školy múzických umení ako istej bašty nesúhlasu s Mečiarovou vládou v deväťdesiatych rokoch. Napriek anachronickosti tejto myšlienky je solidarita skutočne podporená obsadením viacerých spolužiakov i pedagógov režisérky filmu do hlavných i epizódnych rolí.

Naopak, debut Vladimíra Adáška *Hana a jej bratia* (2001) nebol priamo zaradený medzi lifestyleové mestské filmy, hoci má s nimi spoločný cit pre postmodernú situáciu. Jeho témou je coming out¹ študenta Martina obklopeného rodinou, v ktorej tri švagriné čelia neverám či alkoholizmu manželov, no existenciu transgenderovej kabaretnej speváčky Hany alias strýka Tonyho pred mladým Martinom taja. Film bol z väčšej časti nakrúcaný v úzkom okruhu historického centra mesta, napríklad v okolí Kapitulskej ulice či Academie Istropolitany, v ktorej bola v tom čase umiestnená Vysoká škola múzických umení (niektorí pedagógovia školy sa objavujú aj vo filme, napríklad Marta Žuchová a Juraj Mojžiš). Hereckým prejavom, akciami a interakciami nadväzuje film na poetiku raných filmov Juraja Jakubiska a Ela Havettu, čím potvrdzuje spätosť postmodernej kinematografie s tou modernou. Využíva prvky absurdity i surreálna, hlavné postavy vytráha z akýchkoľvek pracovných súvislostí (výnimkami sú postavy epizódne ako lekárnik, ktorý sa pokúša zvieť Martinovu sesternicu Hemu, alebo záhadný Duga, ktorý alternatívnymi metódami lieči jeho matku). V súčasnej slovenskej kinematografii ide – popri *Čase grimás* (réžia Peter Dimitrov, 2009) o živote Franza Xavera Messerschmidta – o ojedinelé pripomenutie stredovekého historického jadra mesta, nadväzujúce čiastočne na Jakubiskovu lokalizáciu časti deja filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969) práve do okolia Academie Istropolitany, ale i vtedy ešte relatívne zachovanej Vydrice. Napriek dôrazu na historickú architektúru je podstatným prvkom filmu izolácia jeho postáv od spoločenských, politických či historických súvislostí, ale tiež dôraz na voľné vzťahy (Hema) či queer identitu (Hana, Martin a Hanin okruh transgenderových tanečnic a „obdivovateliek“). Týmto sa zdôrazňuje aj adaptácia Bratislavy na postmoderný stav, staré jadro mesta je úzko prepojené s celkom novými, najmä rodovými a sexuálnymi hodnotami.

Len rok po uvedení filmov *Hana a jej bratia* a *Vadí nevadí*, v ktorých postavy trávia čas v okruhu historického jadra mesta a takmer ho neopúšťajú, mal premiéru *Dážd' padá na naše duše* (réžia Vladimír Balco, 2002). V jeho prípade je dôraz položený na dichotómiu mesta a jeho okolia, ktoré konotuje slobodu a spätosť s prírodou. Protagonistami filmu sú väzeň pokúšajúci sa o útek a jedenástročné dievča zanedbávané rozvedenými rodičmi (otec neplatí alimenty a nemá ani jej najnovšiu fotografiu, hluchonemá matka strieda milencov). Kika sa v úvode filmu stane najprv rukojemníčkou, neskôr však kamarátkou Joka, muža slovenskej matky a juhoslovanského otca, ktorý vyrastal medzi sirotincami a polepšovňami a momentálne je na úteku z väzenia. Vzhľadom na situáciu, v ktorej sa dvojica ocitla, je Bratislava vykreslená ako nehostinná džungľa, v ktorej verejné inštitúcie nechránia práva slabých, rodiny sa rozpadajú, škola i väzenie sú miestom šikany a mafiáni spolupracujú s políciou. Z tohto prostredia unikajú dvaja protagonisti do lužných lesov okolo Dunaja a priľahlých chatiek pri vode. Zábery na Dunaj a jeho plynutie

1 Coming out – vývinový proces, pri ktorom človek rozpoznáva a akceptuje svoju menšinovú emocionálnu a sexuálnu orientáciu alebo sexuálnu identitu.

vytvárajú leitmotív symbolizujúci túžbu po úniku i súlade s prírodou (dievča objíma stromy, dvojica tancuje v daždi a kúpe sa v rieke). Okolie Dunaja pri Starom moste (s Bratislavským hradom v pozadí) zas umožňuje ľahkú identifikáciu miesta deja. Dunaj je útočiskom, ale zároveň jednou z dominant mesta a v neposlednom rade i dopravnou tepnou, prostredníctvom ktorej je možné doslova odplávať preč od štátnych inštitúcií – Joko plánuje a v závere aj uskutoční útek z krajiny loďou. Ako píše Foucault, „loď je plujúcim kusem priestoru, umiestnením bez miesta [...] heterotopie par excellence“ (Foucault 2003: 85-86). Obrazom nákladnej lode na Dunaji film začína i končí. Postrelený Joko padá zo Starého mosta do rieky, no pred očami Kiky sa neutopí, ale objaví sa práve na nákladnej lodi.

Na rozdiel od filmu *Dážď padá na naše duše*, ktorý je zasadený do tradičnejšej dichotómie mesto – príroda, debut K. Šulajovej *O dve slabiky pozadu* patrí medzi typické lifestylové mestské filmy. Termín použil J. Malíček práve v súvislosti s týmto filmom. Zároveň však ide o jeden z mála súdobých filmov, v ktorom sa bratislavská identita aj verbálne priznáva. Keď sa protagonistka filmu zoznámi so svojim budúcim parížskym milencom, explicitne uvádza, že je z Bratislavy. Rozlietaná študentka umenia živiaca sa dabingom a účinkovaním v reklamách, bývalá detská herecká hviezda Zuza, sa pohybuje medzi uličkami Starého mesta, fakultou a dabingovým štúdiom, ale nemá problém ani spontánne nasadnúť do auta a odviezť sa na vernisáž do Paríža. Práve jej parížska avantúra predstavuje podklad pre nepriame vizuálne porovnanie dvoch miest: fotogenickosť Bratislavy vo filme nezaostáva za fotogenickosťou Paríža, obom mestám sú venované klipovité zostrihy dominant, charakteristické pre koncipovanie miest ako značiek, brandov, v prípade Bratislavy tak napríklad niekoľkokrát vidíme ozvlášťujúce zábery na kaviareň UFO nad Mostom SNP. Bratislavskú identitu neurčujú len architektonické pamiatky, je poňatá ako postmoderne kozmopolitná a premenlivá, no tiež tradične multikultúrna: Zuzina babička je napríklad Maďarka, ktorá v mladosti slúžila v židovskej rodine. Zato Zuzin priateľ študuje čínštinu a zoznamuje ju s majiteľom skladu s čínskym tovarom, prisťahovalcom usadeným v meste. Stará predvojnová Bratislava sa stretáva s novou, mesto je však zároveň zasadené do kontextu takzvaného „druhého sveta“, je súčasťou bývalého socialistického štátu, jej obyvatelia si ešte stále spomínajú na Zuzu ako hviezdu normalizačného detského seriálu a na socialistickú minulosť odkazujú aj niektoré vizuálne motívy, napríklad veľkoplošné maľby na stenách domov, takzvané murály, okolo ktorých Zuza beží na ceste od jednej povinnosti k druhej. Bratislava je teda útočiskom migrantov z „tretieho sveta“ (konkrétne z Číny), no to ju nepovyšuje na úroveň prvého sveta. Vidno to najmä vo chvíli, keď sa Zuza, opustená milencom, stretáva s chlapcom tmavej pleti v uliciach Paríža a so slzami v očiach mu po slovensky rozpráva rozprávku o šedej myške, ktorá sa nechala zožrať mačkou. Zuza, identifikujúca sa so šedou myškou z bývalej socialistickej krajiny, sa musí vrátiť domov.

Ďalším filmom, ktorý M. Šmatlák zaraďuje do skupiny lifestylových mestských filmov, je *Zostane to medzi nami*. Nejde však o film, ktorý by sa zaoberal bratislavskou identitou v kontexte jej porovnávaní so svetovými metropolami, akou bol vo filme *O dve slabiky pozadu* Paríž. Nie sú tu už ani úvahy nad miešaním konceptov „prvého“, „druhého“ a „tretieho sveta“ či zdôrazňovanie historickej pamäti mesta. *Zostane to medzi nami* nie je do takej miery postmoderným filmom, naopak, jeho dej sa takmer celý odohráva v priestoroch, ktoré podľa vzoru Marca

330 Augého môžeme nazvať nadmodernými nemiestami (*non-lieux*). Nemiesta sú priestory, v ktorých sa už identita neformuje vo vzťahu k druhému ako subjektu, je to identita objektu, ktorá sa potvrdzuje v hraničných bodoch nemiest rôznymi typmi dokladov (občiansky preukaz, platobná karta, letenka). Letiská, viacprúdové diaľnice či nákupné centrá sú podľa Augého typickými nemiestami. Mizne v nich vzťah k druhému aj k historickej identite miesta a zdôrazňuje sa vzťah k „zmluvnej osamelosti“ a ku komunikácii so systémom textov a prostredníctvom nich so systémom inštitúcií, právnických osôb a nadnárodných spoločností (Augé [Ože] 2005: 90 a nasledujúce).

Vo filme *Zostane to medzi nami* sa budúci manželia Danica a Michal sťahujú do bytu „tretieho tisícročia“ s veľkou presklenou obývačkou a najnovšími technológiami. Obrazy ich bytu sa striedajú s priestormi neosobného loftu Danicinho milenca DJ Tomáša H, ale i s priestormi nákupného centra s kaviarňami, s obchodmi a so športoviskami, so zábermi na jazdy autom po diaľnici či so zábermi podjazdov a nadjazdov, prípadne so zábermi rozhlasového štúdia, odkiaľ pravidelne vysielal DJ Tomáš. Veľká časť týchto priestorov patrí do kategórie nemiest, ďalšia časť aspoň zdôrazňuje neosobnosť ako základnú charakteristiku koncepcie priestorov v tomto filme. Jediná postava, ktorá býva v pomerne tradične zariadenom panelákovom byte, je bývalá priateľka DJ-a Tomáša.

Priestory, ktoré by odkazovali na históriu Bratislavy – presne v logike augéovskej nadmodernity – absentujú. Nejde o postmodernú koncepciu priestorov, kde ešte pretrváva nostalgia (porovnaj Mazierska – Rascaroli 2003: 9). Vo filme prevažujú chladné farby a pološero, významnú úlohu zohrávajú zábery cez sklo či odrazy na sklenených povrchoch, symbolizujúce odcudzenosť a povrchnosť medziľudských vzťahov. V tomto kontexte výber nákupného centra ako dominantného priestoru filmu nie je náhodný. Prostredie nového nákupného centra je rovnako ako diaľnica typickým nemiestom, paradoxne však práve v jeho priestoroch postavy skúšajú nadviazať vzájomnú komunikáciu: na tomto mieste sa stretne Tomáš so snúbencami Danicou a Michalom, sem príde Danica porozprávať sa o Tomášovi s jeho bývalou láskou, tu sa stretávajú tri páry pri hre squashu, sem pozve Tomáš na kávu poslucháča svojej rozhlasovej relácie. Bratislava ako mesto je rozpoznateľná najmä prostredníctvom obrazov ciest okolo Mosta SNP a nákupného centra Aupark. Umiestnenie bytov, v ktorých žijú postavy, je bližšie nešpecifikované, stále však ide o jeden z filmov, v ktorých je transformácia bratislavskej identity kľúčovou témou. Bratislava je prezentovaná, parafrázujúc Augého, doslova ako miesto „zmluvnej osamelosti“, bez väzieb na minulosť a bez blízkosti a skutočnej kultúrnej výmeny v medziľudských vzťahoch.

Naopak, dej filmu *Tango s komármi* (režia Miloslav Luther, 2009) je rozložený medzi Španielsko, Bratislavu a Brno, kde jedna z postáv pracuje ako klinická psychologička. Postavy sa však ocitajú aj v Prahe či Hamburgu – väčšia časť z nich sú emigranti alebo pracovní migranti. Samotná Bratislava je v duchu tejto myšlienky zobrazená ako križovatka národov: ocitá sa tu ukrajinský Rusín Bohdan i jeho synovec, ktorý sa pokúša emigrovať do Kanady, bulharská prostitútko, naznačená je prítomnosť ázijských kultúr v zábere na čínsku reštauráciu. Bratislava je miestom, kde si jedna z hlavných postáv, dcéra rozvádžajúcich sa rodičov Tina Demanová, chce založiť rodinu (a kde zatiaľ žije v provizórnych podmienkach prerábaného bytu), ale aj miestom prechodného pobytu pre postavy jej otca

Demana a muža najatého na jeho sledovanie, herca Rudiho Sklenku (obaja sa ubytujú v hoteli Devín, odkiaľ majú dobrý výhľad na Bratislavský hrad). Vo filme dominuje situovanie deja do ulíc miest, prípadne do priestorov ako hotel či byt v rekonštrukcii, dominuje teda koncepcia miest ako prechodných zastávok, často na ceste k lepšiemu životu. Táto myšlienka je podporená aj obrazmi rybačky ukrajinských prisťahovalcov za mestom: väčšina postáv sa nachádza v stave čakania či očakávania, od tehotnej Tiny Demanovej, jej rodičov, ktorí čakajú na rozvod, Rudiho Sklenku, ktorý je angažovaný Demanom i jeho milenkou, aby pri tomto rozvode asistoval, či dvoch ukrajinských migrantov, ktorí čakajú na výplatu (Bohdan) alebo odsun z krajiny (Bohdanov synovec).

Jednou z prvých sociálnych drám, nakrútenou ešte v nadväznosti na poetiku mestského filmu, bol film *Malé oslavy* (réžia Zdeněk Tyc, 2008). Neskoršie filmy z cyklu slovenských sociálnych drám sa však už z väčšej časti odohrávali mimo hlavného mesta, v regiónoch alebo aj mimo krajiny.² V *Malých oslavách* poukazujú na umiestnenie v Bratislave hneď úvodné zábery na Bratislavský hrad s mostom Apollo v popredí. Inak sa však väčšia časť deja odohráva na nemenovanom sídlisku, kde chlapci hrajú futbal na streche socialistickej garážovej výstavby, v bytovniach a súkromných príbytkoch, vo vozidlách MHD a na jej zastávkach. Bratislava je zobrazená ako akékoľvek mesto, kde ekonomická kríza existenčne ohrozuje malých podnikateľov, v tomto prípade slobodnú matku, kaderníčku Magdu, ktorá kvôli výpalníkom prichádza o prácu i domov. Koprodukčný charakter filmu je naznačený postavou Čecha vracajúceho sa z kanadskej emigrácie, multikultúrny charakter mesta je zas signalizovaný postavou Magdinej kamarátky maďarského pôvodu, ktorá chodí na hodiny salsy vedené mulatským učiteľom.

V tom čase relatívne nový most Apollo je v úvode i počas filmu niekoľkokrát využitý aj na lokalizáciu deja vo filme *Ženy môjho muža* (réžia Ivan Vojnár, 2009). Využíva však nočné zábery, v ktorých je Bratislavský hrad nezreteľný. Keď sa následne macedónske dievča, ubytované u protagonistky filmu Very, presúva k bytu svojho krajana, namiesto bratislavských reálií je využité okolie stanice pražského metra. Miesto diania je tak zámerne zahmlené, divák nevie, kde sa nachádza byt hlavných postáv, v ktorej krajine pôsobí reklamná agentúra Verinho manžela, kde sa stala vražda modelky, ktorá mala v ním režirovanej reklame hrať. Vraždu vyšetruje slovensko-český pár, Verin manžel je tiež Čechom pracujúcim v slovensko-českom tíme. Dvojazyčnosť filmu motivovaná jeho koprodukčným charakterom je však doplnená aj postavami japonských objednávateľov reklamy či macedónskeho dievčata-sirotky, ktoré sa ubytuje u ústredného páru. V zásade ide o trochu umelé znaky multikulturality: hlavné postavy sa totiž utápajú v kríze stredného veku, ich cieľom nie je spoznať druhého. Stret kultúr zdôrazňuje skôr postmoderný charakter filmu i reálií, ktoré zobrazuje, ale aj nesúmerateľnosť stredo európskej skúsenosti so skúsenosťami potenciálne vojnových zón, stelesnenými v postave Macedónky Liany. Keď ju Vera pozve do svojej upadajúcej televíznej šou, aby rozpovedala svoj príbeh, zaskočené dievča zostane mlčať a v závere filmu sa napokon rozhodne vrátiť sa do vlasti.

2 *Líštičky* (réžia Mira Fornay, 2009), *Dom* (réžia Zuzana Liová, 2011), *Až do mesta Aš* (réžia Iveta Grófová, 2012), *Mój pes Killer* (réžia M. Fornay, 2013), *Zázrak* (réžia Juraj Lehotský, 2013), *Koza* (réžia Ivan Ostrochovský, 2015), *Eva Nová* (réžia Marko Škop, 2015).

Na multikulturalitu Bratislavy v novom miléniu často upozorňujú práve postavy migrantov z rozpadajúcich sa okrajov „druhého sveta“. Ich úlohou je tvoriť zrkadlo pseudoproblémom vyššej strednej triedy zo stredoeurópskych miest, ktoré dominujú v slovenských filmoch prvej dekády nového milénia. Postava macedónskej siroty Liany, ktorej matka bola znásilnená a zabitá obzvlášť brutálnym spôsobom, vo filme *Ženy môjho muža*, symbolizuje panenskú čistotu dieťaťa, ale aj autentickú vieru (v úvode i závere filmu ju napríklad vidíme modliť sa v pravoslávnom chráme), ktorú moderátorka Vera napriek svojmu menu už stráca.

Nesúmerateľnosť problémov Bratislavčanov a prisťahovalcov je podobným spôsobom zdôraznená vo filme *Polčas rozpadu*. Ako zrkadlo bratislavskej identity slúži postava arménskej čašníčky a speváčky prezývanej Madonna, ktorá v závere utešuje paralelne svoju sestru, nelegálnu utečenku znásilnenú vojakmi pred očami svojho priateľa, a protagonistu Viktora, ktorý sa ocitol „len“ v záchvate sebalútosti po krachu svojimi neverami už dlhší čas ohrozovaného manželstva.

Umiestnenie v Bratislave je vo filme priznané prostredníctvom známych scenérií v okolí Dunaja a v historickom centre mesta (kaviareň Verne, Hviezdoslavovo námestie, most Apollo, pravý breh Dunaja pri Sade Janka Kráľa a podobne). Hneď úvodný záber, v ktorom kamera krúži okolo polodetailu na Viktora, zachytáva Dóm svätého Martina v pozadí, nasleduje panoramatický záber na okolie Mosta SNP. Film je koncipovaný ako retrospektíva, pričom úvod vyznačuje hranice životného sveta protagonistu i jeho záverečný pocit straty orientácie. Následne sa však zoznamujeme s protagonistovou svokrou, ktorá sa usadí v prostredí akejsi banky a pýta si rakvičky, pretože si ešte pamätá cukráreň na tom istom mieste. Prostredie Bratislavy a jeho premenlivosť v čase sú teda hneď v úvode určené ako formotvorné, zloženie postáv je však podobne ako v ďalších dobových filmoch slovensko-české (manželka muža z úvodu filmu i jeho svokra sú Češky).

Naopak, Bratislava je koncipovaná prevažne ako monokultúrne miesto čakania vo filme *Nebo, peklo... zem* (2009) Laury Sivákovej. Jej hrdinke sa črtá prvé svetové angažmán, na ktoré sa však nemôže pripravovať, pretože si nešťastnou náhodou poraní nohu. Rozpadá sa jej vzťah, nájde si milenca, stará sa o jeho dcéru a pokúša sa ju skontaktovať s matkou, ktorá ju opustila, utešuje vlastnú matku trpiacu otcovými neverami a stráca milovaného brata. Film L. Sivákovej sa odohráva najmä v nešpecifických priestoroch súkromných bytov, rodinných domov, baletnej telocvične, divadla či prírody za mestom. Dôraz je položený na dozrievanie protagonistky cez neuspokojivé vzťahy s mužmi, ktorí symbolicky brzdia jej umelecký rozlet.

Bratislavské reálie sú priznané až v poslednej štvrtine filmu, keď protagonistku vidíme pred Prezidentským palácom či v nákupnom centre Aupark. Hoci sa dej odohráva v lokalizačne neutrálnych prostrediach, identifikácia Bratislavy je zámerne skoncipovaná tak, aby pripomínala jej svetový charakter. Hrdinka čaka na svoju zverenkyňu pred fontánou v tvare zemegule, schodisko v nákupnom centre má typickú architektúru nemiest. Prvé priznanie Bratislavy ako miesta deja zdôrazňuje otvorenosť Bratislavy voči svetu, najmä však postupné otváranie sa protagonistky možnostiam mimo jej mileneckých vzťahov (fontána je zvolená ako miesto stretnutia medzi dcérou protagonistkinho milenca a jej matkou – stretnutia, ktoré iniciuje práve protagonistka krátko predtým, ako sa napokon s milencom

rozíde). Bratislavská identita je teda súčasne priznaná aj povýšená na globálnu, čo korešponduje s postupným dozrievaním protagonistky k možnosti vycestovať z krajiny za svetovou kariérou. V závere filmu sa po niekoľkých rokoch vracia do mesta lietadlom a vstupuje doň cez most Apollo už ako uznávaná umelkyňa.

Koniec ľavého brehu Dunaja

Uvedené filmy sa väčšinou sústreďovali na historické centrum Bratislavy na ľavom brehu Dunaja, pričom pravý breh znázorňovali obvykle len v blízkosti rieky. V roku 2008 bol však uvedený film Viktora Csudaia *Veľký rešpekt* a v roku 2009 aj *Bratislavafilm* Jakuba Kronera. Obidva filmy presúvajú pozornosť zo života v centre mesta k jeho sídliskovým subkultúram, i keď postavy sa v oboch prípadoch stále pohybujú aj v blízkosti centra – najmä však na pravom brehu Dunaja. Zatiaľ čo *Veľký rešpekt* je formálne pomerne konvenčným rozprávaním o voľnom čase mladých ľudí z Petržalky, vrátane odkazov na skupiny venujúce sa drobnej kriminalite, *Bratislavafilm* uplatňuje v domácich pomeroch invenčnú poetiku inšpirovanú hip-hopom a amatérskym videom.

Film je rámcovaný príchodom naivného mládenca do Bratislavy, kde sa chce osamostatniť od rodičov a nájsť si bývanie a prácu. Negatívne stereotypy o namyslených a ľstivých Bratislavčanoch mládenec odmieta, no film ukazuje ich platnosť na príklade niekoľkých paralelných príbehov, odohrávajúcich sa počas jedného dňa a noci. V úvode tiež využíva pre dovtedajšiu slovenskú kinematografiu netypický dynamický zostrih záberov nakrúcaných roztraseňou, akoby ručnou kamerou, prípadne z výrazných nadhládov a podhládov. Dej je následne prerušovaný ukázkami koncertov súdobej hip-hopovej scény, zábery na architektonické dominy Bratislavy strieda so zábermi bratislavských sídlisk a života na sídliskách.

Hoci režisér používa príbuzné identifikačné znamenia Bratislavy ako vyššie uvedené filmy (zábery na UFO kaviareň a Most SNP, Bratislavský hrad, okolie nákupného centra Aupark), kombinuje ich so zábermi na panelovú zástavbu. Väčšina postáv žije v Petržalke, niektoré uvádzajú ako svoje bydlisko Vraakuňu. Rodinné i partnerské vzťahy sú u všetkých narušené, postavy prechádzajú rozchodmi či odhaleniami nevery. Navyše, podľa filmu kvitne v Bratislave obchod s drogami a uplatňujú sa v nej mafiánske praktiky ako vydieranie a ponižovanie obetí.

Časť deja sa síce odohráva v centre mesta, veľká časť je však situovaná na ulice sídlisk, pričom životný štýl protagonistov približuje bratislavské sídliská ku getám svetových veľkomiest. V úvode je navyše Bratislava prostredníctvom hudby s orientálnymi motívmi prirovnaná aj k veľkomestu tretieho sveta. Zábery na Bratislavský hrad, Slavín, Dóm sv. Martina, ale i panelovú zástavbu a zanedbané interiéry bytov sú nakrútené ako amatérske filmárske pohľadnice a za sprievodu štylizovaných zvukov pripomínajúcich bečanie oviec či kvákanie žiab je Bratislava prezentovaná práve ako metropola tretieho sveta.

Filmy *Veľký rešpekt* a *Bratislavafilm* sa dajú vnímať ako reakcie na prevahu filmov odohrávajúcich sa na ľavom brehu Dunaja počas väčšej časti prvej dekády nového milénia. Ďalším typom reakcie sú však filmy odohrávajúce sa prevažne v mimobratislavských regiónoch. V roku 2009 bol napríklad uvedený film Vladimíra Balka *Pokoj v duši*, odohrávajúci sa na samote v regiónoch, kam sa protagonista vracia po rokoch strávených vo väzbe. Prostredie Bratislavy je v ňom využité

334 len marginálne a v súvislosti s pochybnými podnikmi, ktoré sa organizujú práve v nej. Jediné bratislavské priestory, ktoré vidíme, sú kancelárie s exkluzívnym výhľadom na Bratislavský hrad. Práve tie umožňujú ľahkú identifikáciu lokality.

O presun pozornosti na prostredia v regiónoch sa pokúsil už v roku 2007 Robert Šveda v poviedkovom filme *Démoni* (2007). Prvá z poviedok, *Soňa*, sa však odohráva v Bratislave, najmä v okolí Dunaja (na lodi alebo v blízkosti Starého mosta), ale aj na detskom oddelení nemocnice a v prostredí televízie Markíza, kde sa protagonista filmu snaží zapôsobiť na mladú ženu. Poviedka je len úvodom k téme zradenej lásky, ktorú ďalšie dve poviedky spracúvajú už v prostredí Červeného Kláštora, respektíve Banskej Štiavnice. Film sa pokúša priniesť do národnej kinematografie viac dôrazu na krehkosť intimity a lásky, pričom originálnym spôsobom spracúva aj tému homosexuálnej lásky v tretej poviedke *Klára*. Jeho odlišnosť vo vzťahu k dominujúcemu trendu mestského lifestyleového filmu je zdôraznená už v prvej poviedke, kde sa akcia redukuje na pomalé zvädzanie. Hlavné mesto a súkromná televízia tu nepôsobia ako znaky modernity, postmodernity či nadmodernity, ale sú zobrazené z pohľadu rodiacej sa príťažlivosti medzi dvomi mladými ľuďmi. Nabúranie dominantného obrazu Bratislavy je tak aj úvodom k objaveniu (regionálnych) prostredí, ktoré dovtedy v národnej kinematografii absentovali, akými sú zanedbaná psychiatrická liečebňa či turistické chatky mimo sezónu.

Záver

Analyzované filmy predstavujú odlišné prístupy k mestskému filmu. Bratislava sa v niektorých z nich javí ako miesto dočasného pobytu ako vo filme *Tango s komármi*, kde je dôraz položený na striedanie mestských prostredí a kde sa príležitostní návštevníci stretávajú s ekonomickými alebo politickými migrantmi. Vo filme *Vadí nevádi* si zas mladí ľudia hľadajú vnútorné azyly kozmopolitizmu v situácii, keď sami neopúšťajú hranice mesta. *Zostane to medzi nami* zdôrazňuje prostredia nadmodernity a nemiest, v ktorých sa individuálna i kolektívna identita strácajú v neosobnom kontakte s nadnárodným trhovým systémom. *Dážď padá na naše duše* prezentuje Bratislavu ako nehostinné prostredie, nepriateľské k vyvrheliom spoločnosti, ktoré poľudšťuje len prítomnosť Dunaja ako tepny úniku. *O dve slabiky pozadu* konfrontuje staršiu a novšiu podobu bratislavskej multikulturality a s typicky postmodernou nostalgiou upozorňuje na jej rôznorodé historické vrstvy i intertextuálne vzťahy s filmom a televíziou (filmové plagáty na stenách, nakrúcanie reklamy, práca protagonistky v dabingu).

Bratislava je však v kinematografii z prvého desaťročia nového milénia často zobrazovaná aj v kontexte priamej či symbolickej konfrontácie so svetom vonku. Vo filme *O dve slabiky pozadu* je vizuálne a kultúrne konfrontovaná s Parížom, ale aj s vlastným potenciálom kultúrnej a demografickej transformácie pod vplyvom prisťahovalcov z Číny. Film *Zostane to medzi nami* sugeruje príklon k nadnárodnému charakteru mesta prostredníctvom špecifických, nadmoderných prostredí. Vo viacerých filmoch je konfrontácia so svetom vonku sugerovaná nie cez prostredie, ale cez postavy prisťahovalcov a dočasných migrantov. Vo filme *Polčas rozpadu* prebieha konfrontácia stredoeurópskej skúsenosti so skúsenosťami periférie bývalého východného bloku prostredníctvom postáv arménskych prisťahovalkyň, ktorých existenčné a existenciálne problémy prepojené s vojnovými skúsenosťami sa javia ako neporovnateľné s problémami priemerného

bratislavského muža v strednom veku. Podobnú funkciu konfrontácie s neprenosnými skúsenosťami plní aj postava migrantky z Macedónska vo filme *Ženy môjho muža* – vojnovej sirotky na návšteve u známej herečky a moderátorky televíznej šou. Vo filme *Tango s komármi* prebieha konfrontácia česko-slovenských skúseností so skúsenosťami rusínskych ekonomických prisťahovalcov a migrantov z Ukrajiny. Na druhej strane, *Nebo, peklo... zem* sugeruje otváranie sa protagonistky možnostiam svetovej kariéry, ktoré prebieha paralelne s priznaním jej bratislavskej identity, čo je naznačené scénou stretnutia lokalizovaného pred fontánou v tvare zemegule pred bratislavským Prezidentským palácom. Vo viacerých mileniálnych filmoch sa však potreba prekročiť hranice mesta nespája len s potrebou rastu, no tiež s potrebou prekonania negatívnych javov života v meste. Protagonistka filmu *Polčas rozpadu* Mia sa predtým, než nešťastnou náhodou zahynie, chce vrátiť do Spojených štátov, pretože zanedbávaná rodičmi a sklamaná milencom sa necíti byť v Bratislave doma. Rádio Európa z filmu *Vadí nevadí* zas predstavuje únik do virtuálneho sveta kozmopolitizmu a umenia v kontexte mesta pretkaného mafiou a vyhorenými policajtm, ktorí sa tešia už iba na dôchodky. Častým javom v mileniálnych mestských filmoch sú rozpadnuté či rozpadajúce sa manželstvá, rozmach kriminality, problémy spojené s neverou.

Potreba prekročiť hranice mesta je teda prítomná už vo filmoch, ktoré sa Bratislave venujú priamo, ale prenáša sa aj do postupného opúšťania či redukcie bratislavských lokalít – počnúc napríklad filmami *Démoni* a *Pokoj v duši* a pokračujúc filmami ako *Attonitas* (réžia Jaroslav Mottl, 2012) či *Babie leto* (réžia Gejza Dezorz, 2013), v ktorých je Bratislava jednoducho vymenená za reálie iných slovenských miest, v tomto prípade Banskej Bystrice a Košíc. Tým sa otvára cesta k rozmanitejšej škále prostredí v druhej dekáde nového milénia, kedy však Bratislava stále ostáva kulisou vybraných filmov využívanou takými rôznorodými spôsobmi, aké sa uplatňujú vo filmoch *Lóve* (réžia J. Kroner, 2011), *Tigre v meste* (réžia Juraj Krasnohorský, 2012), *Červený kapitán* (réžia Michal Kollár, 2016), *Ostrým nožom* (réžia Teodor Kuhn, 2019), *Únos* (réžia Mariana Čengel Solčanská, 2017) a *Sviňa* (réžia M. Čengel Solčanská – Rudolf Biermann, 2020).

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA 2/0025/21 *Podoby slovenskej audiovizuálnej tvorby v súvislostiach neskorého socializmu*. Zodpovedný riešiteľ: doc. Mgr. Jana Dudková, PhD. Doba riešenia: 2021 – 2023. Práca bola podporená štipendiom Nadácie Bratislava.

Literatúra

- AUGÉ, Marc [OŽE, Mark], 2005. *Nemesta. Prilog antropologiji nadmodernosti*. Beograd: Biblioteka XX vek. ISBN 86-7562-038-1.
- DUDKOVÁ, Jana, 2011. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: VŠMU – Drewo a srd. ISBN 978-80-89439-13-3.
- FOUCAULT, Michel, 2003. O jiných prostorech. In *Myslení vnějšku*. Praha: Hermann & synové, s. 85-86. ISBN 80-239-2454-0.
- GOTTDIENTER, Mark – BUDD, Leslie, 2005. *Key Concepts in Urban Studies*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications. ISBN 978-0761940982.
- JAMESON, Fredric, 2016. *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers. ISBN 9788087950272.
- MALÍČEK, Juraj, 2004. Pop po domácky. *Slovo*, č. 9, s. 16. ISSN 1335-7492.

- 336** MAZIERSKA, Ewa - RASCAROLI, Laura, 2003. *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*. London - New York: I. B. Tauris. ISBN 1-86064-851-7.
- ŠMATLÁK, Martin, 2008. Hľadanie vlastnej cesty. *Kino-Ikon*, roč. 12, č. 1, s. 135-147. ISSN 1335-1893.

Filmografia

- Attonitas* (réžia Jaroslav Mottl, 2012)
- Až do mesta Aš* (réžia Iveta Grófová, 2012)
- Babie leto* (réžia Gejza Dezorz, 2013)
- Bratislavafilm* (réžia Jakub Kroner, 2009)
- Čas grimás* (réžia Peter Dimitrov, 2009)
- Červený kapitán* (réžia Michal Kollár, 2016)
- Dážd padá na naše duše* (réžia Vladimír Balco, 2002)
- Démoni* (réžia Robert Šveda, 2007)
- Dom* (réžia Zuzana Liová, 2011)
- Eva Nová* (réžia Marko Škop, 2015)
- Hana a jej bratia* (réžia Vladimír Adásek, 2001)
- Hazard* (réžia Roman Petrenko, 1995)
- Koza* (réžia Ivan Ostrochovský, 2015)
- Líštičky* (réžia Mira Fornay, 2009)
- Lóve* (réžia Jakub Kroner, 2011)
- Malé oslavy* (réžia Zdeněk Tyc, 2008)
- Můj pes Killer* (réžia Mira Fornay, 2013)
- Na krásnom modrom Dunaji* (réžia Štefan Semjan, 1994)
- Nebo, peklo... zem* (réžia Laura Siváková, 2009)
- O dve slabiky pozadu* (réžia Katarína Šulajová, 2004)
- Ostrým nožom* (réžia Teodor Kuhn, 2019)
- Pokoj v duši* (réžia Vladimír Balko, 2009)
- Polčas rozpadu* (réžia Vladimír Fischer, 2007)
- Sviňa* (réžia Mariana Čengel Solčanská - Rudolf Biermann, 2020)
- Tango s komármi* (réžia Miloslav Luther, 2009)
- Tigre v meste* (réžia Juraj Krasnohorský, 2012)
- Únos* (réžia Mariana Čengel Solčanská, 2017)
- Vadí nevadí* (réžia Eva Borušovičová, 2001)
- Veľký rešpekt* (réžia Viktor Csudai, 2008)
- Vtáčkovia, siroty a blázni* (réžia Juraj Jakubisko, 1969)
- Zázrak* (réžia Juraj Lehotský, 2013)
- Zostane to medzi nami* (réžia Miroslav Šindelka, 2003)
- Ženy môjho muža* (réžia Ivan Vojnár, 2009)

Doc. Mgr. Jana Dudková, PhD.
Ústav divadelnej a filmovej vedy
CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: janadudkova@gmail.com