

Ivan Ostrochovský patrí k seabavedomej a košatej generácii, ktorá vstupovala na kolbište filmu bez batoha výrobných podmienok vytýčených štátne dotovanou kinematografiou ako prvá. Od začiatku vedela, že po skončení VŠMU, ktorá jej poskytuje zázemie, bude musieť tvoriť prevažne na vlastnú päsť. Pritom jej žičilo šťastie, že jej vstup na scénu sa časovo zhodoval s digitalizáciou, ktorá produkciu zjednodušila a zlacnila.

Táto partia, ktorú nespája poetika, ale čosi, čo sa v ruštine označuje ako *čuvstvo lokťa*, pocit posádky na spoločnej lodi nezávislej tvorby, kde je každý na ostatných odkázaný, pretrváva aj po dvadsaťročí od jej vstupu do arény.

Postupne sa v nej však kryštalizuje spoločná črta, punc, pod ktorým ju už aj okolitý svet začína vnímať ako čosi poetikou svojské, vyhranené. Je to balansovanie na rozhraní fiction a non-fiction bez toho, aby bol výsledkom hybrid v zmysle kríženca, skôr je ním organický mix. Raz preváži sila tvárnenej reality a rekonštrukcie či samorastlosť zvolených protagonistov. Tak vznikol trojpoviedkový dokument na princípe vytvárania situácií, ktoré sa síce rozvíjajú samovoľne, ale s presným smerovaním, ako vidíme pri *Zamatových teroristoch*, i keď autori vstupujú aj do ich psychológie a predstavových svetov. Inokedy preváži sila imaginácie, ktorá príbeh zo skutočnosti síce pristrihne na konkrétne osudy – a réžia ich spravidla aj realizuje s ich reálnymi nositeľmi –, ale sám príbeh tieto osudy prerastá a v duchu tvorivého zámeru mieri ponad ne k cieľu, ktorý sa s osudmi reálnych nositeľov už nemusí kryť.

Niežeby tu slovenský film vstupoval na pole neorané – tento typ paradokumentarizmu autentizovaného naturščikmi pestujú nezávislí autori všade na svete hádam už 15 rokov, spravidla na poli sociálnej drámy, kým naši sa k nemu pripojili neskoršie. Napokon, princíp je oveľa starší – Lionel Rogosin nakrútil svoje prelomové *Na Bowery* roku 1957 a sotva bol prvý.

Naproti tomu slovenský variant tejto poetiky sa od ostatných odlišuje sociálnym ladením – na rozdiel od stabilizovaných priemyselných a urbánnych spoločenstiev sme ešte zakorenení aj v rurálnych spoločenstvách a tým zároveň v lyrických tradíciách. Tvárnenie tak nevyrastá len z atmosféry *Slnka v sieti*, ale aj z „hŕľnej“ atmosféry švantnerovských svetov. Tu leží nezameniteľný punc slovenského typu balansovania na rozhraní dokumentarizmu a paradokumentarizmu, jeho poznávacie znamenie medzi spolupútnikmi s mestskejším sociálnym zázemím.

*

Teroristi sú kolektívne dielo. *Kozu* nakrútil Ostrochovský sám, s výrazným vkladom spoluscenáristu Leščáka a kameramana Kollára. Zdalo by sa, že ide o podobný princíp, veď zabudnutý olympijský pästiar je zasa len reálna postava, hrá sám seba a dej sa inšpiruje jeho reálnymi osudmi. Napriek tomu tento film nik nebude vnímať ako dokumentárny, skôr nájde v jeho rodostrome poetiku *cinéma vérité* alebo dokonca talianskeho neorealizmu v novom vydaní. Atmosférou je to úplný protipól k *Teroristom*, kde popri drsnom realizme a miestami trpkom humore prevažuje ladenie do empatickej komediálnosti a diváckej pohody.

Koza je mrazivý životný príbeh fackovacieho panáka zo slovenskej verzie tretieho sveta, dobráka od kosti, do ktorého si každý môže beztretno kopnúť a ktorého tréningová pneumatika sa tu metaforicky mení na trestaneckú guľu. Je to o to zvláštnejšie, že fackovacím panákom života je tu pästiar, teda človek, pri ktorom podvedome očakávame, že sa vie a bude brániť.

Základný vzťahový vzorec je totiž daný protikladom vlk – ovca, dravec – korisť. A to, že sa vnútorná téma skoro celá odohráva v rámci rómskej komunity, lebo svet gadžov tvorí vonkajší faktor, pozadie, dáva tejto sociálnej štúdii existenciálny, nadetnický rozmer. Rómstvo totiž vystupuje iba z profilácie postáv, nehrá úlohu v povahe konfliktu.

V konfrontácii s *Kozom* sa tak iné filmy s dôrazom na rómske špecifiká, najmä Gatlifove romantizácie, ukazujú ako čajíček, lebo tento príbeh sebadeštrukcie kvôli fatamorgáne rodiny je univerzálne ľudské danteovské peklo na zemi. Fatamorgána sa nám zjaví hneď na začiatku v podobe chvíľkovej ružovej idylky s nevlastnou dcérou ako anjeličkom a s nádejou, že ďalšiemu, ešte nenarodenému, ale vlastnému anjeličkovi protagonista zachráni život.

Dojem pekla podčiarkuje cielene holá, často statická, výtvarne komponovaná Kollárova kamera s funkčným používaním teleobjektívu aj veľkých celkov, kde reálnu mnohotvárnosť krajiny nahrádza čosi ako čiernobiela tundra, polárny svet nepriateľský životu, aj pomalý, na dlhé doznievanie nastavený strih. A pokiaľ ide o hojne a funkčne využívaný interiér kraksne Kozovho zotročiteľa, kamera ho opticky mení na klietku, v ktorej diabol vezie svoju obeť pod nôž. A aj keď Koza so Zvonkom na svojej výprave vstúpia do širšieho sveta gadžov, ostávajú v ňom cudzím elementom.

O to tu totiž ide. Nik si nevšimne, že predstaviteľ Zvonka vlastne nie je Róm, ale Balkáнец – v kontexte funguje ako Róm a tak sa aj správa. Tento pocit cudzosti vo svete, ktorého zákony vydedenci vnímajú ako sebe nepriateľské a nezrozumiteľné a ktoré sú tu iba nato, aby sa im prešlo cez rozum, pokiaľ sa dá, spája príbeh *Kozu* s Tanovičovou *Epizódou zo života zberača železa*. Lenže majú sa k sebe ako antipódy. Tanovič ukazuje svet Rómov ako solidárny v konfrontácii so svetom gadžov, a keď sa jeden z nich ocitne v kaši, pomáhajú mu bez ohľadu na to, či v súlade s regulami, alebo podfukom. Kozov vzťah so Zvonkom prebieha nadetnicky, ako anatómia vzťahu dravec verzus obeť, rómstvo či gadžovstvo tu v podstate nehrá úlohu.

Kozova a Zvonkova odysea svetom ringov, zákulisí a nakoniec nemocnice tvorí totiž iba povrchovú vrstvu diania, kde Koza inkasuje údery a Zvonko peniaze, pre ktoré sa Koza na tú odyseu vydal, ale až po predzáverečný zvrät z nich nikdy nič neuvidí. Pod povrchom však prebieha postupné strokotávanie Kozovej fatamorgány, čo Kozu mení na Sifyfa, ktorý však o svojom sifyfovstve nevie, lebo správy o vývine doma sa k nemu cez bariéru arendtovského banálneho zla s plechovým ksichtom nedostanú. Toto zlo sa totiž bez krikľavosti, nápadnosti či excesov samo vníma ako prirodzená norma medziľudských vzťahov, lebo preň platí len zákon silnejšieho. Preto ma záverečný náznak Zvonkovej empatie, ktorý ústi do majestátneho obrazového celku, kde na rozhraní dvoch živlov stojí Zvonkova kraksňa akoby uviaznutá v piesku, signalizujúč čosi ako slepú uličku, z ktorej by sa východisko malo hľadať spoločnými silami, nepresvedčuje. Vnímam Zvonkov nábeh na učlovečenie ako prejav autorskej viery, že nad nikým neslobodno definitívne zlomiť palicu, nie ako organický vývin postavy ku katarzii.

*

Ten koncentrovane bezútešný príbeh životnej porážky, ktorej sa však hrdina aj tak nepoddá a bude na stratenej varte bojovať ďalej, je nesený úsporne, ale presne črtanými postavami. Takú dávku depresívnosti by asi málokto vydržal. Autori ho však odľahčili humorom, ktorý dovoľí vydýchnuť si, ba aj sa pousmiať. Na jednej strane aj tento humor síce páchne smolou a sírou, na druhej však, najmä v epizóde s ožranom trénerom a jeho sliepku, pripomína múdro melancholický a pritom absurdistický humor z dielne Jaroslava Papouška.

Navyše, *Koza* nesústreďuje svoju výpoveď do slov v stručných, striedmo dávkovaných dialógoch, prerušovaných dlhými pasážami bez slov. Ťažisko je na podmanivej vizualite, výrečnejšej než slová, na eliptickom strihu a precízne zakomponovanej zložke ruchov, minimalistickej ako celá estetika *Kozu*. Nie náhodou uzavrel britský kritik svoju recenziu z Berlinale postrehom, že *tento film hovorí najhlasnejšie, keď najviac mlčí*.