

„ŽENA S KINOAPARÁTOM“ ALEBO DOKUMENTÁRNY FILM PODĽA ZUZANY PIUSSI

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Tvorbu dokumentaristky Zuzany Piussi interpretuje autor štúdie cez zjavné podobnosti s princípmi nakrúcania Dzigu Vertova a so štýlom cinéma-vérité, ale aj na základe rozdielov medzi ňou a týmito postupmi. Len tak dospejeme k definícii ďalších originálnych prvkov v jej režijnom prístupe a autorskom rukopise. Štúdia načrtáva hlavné body, aby bolo možné jej prácu reflektovať z hľadiska stratégie autora. Ďalej si všíma najmä vzťah režisérky k protagonistom, jej vstupovanie do deja dokumentárneho filmu, tematický zámer, narábanie s technológiou snímania zvuku a obrazu, ako aj zostrih výsledného materiálu, či riešenie etických otázok v prístupe autora k protagonistom. Piussi patrí k filmárkam, ktorým viac záleží na obsahu filmu ako na jeho objektivite a forme. Má intuíciu na vyhľadávanie aktuálnych, kontroverzných, eticky rozporuplných i politicky „neprijemných“ tém. Pracuje s malým štábom, často za vlastné peniaze, aby nemusela podliehať nárokom producenta. Jej nezávislosť jej umožňuje kriticky vystupovať v rámci publicistického žánru a tak demaskovať neduhy našej spoločnosti. **Kľúčové slová:** Zuzana Piussi, autorský film, slovenský dokumentárny film, kontroverzná publicistika

Prirovnávanie dokumentaristky Zuzany Piussi k „hlavnej postave“ z filmu *Muž s kinoaparátom* (1929) od avantgardného ruského režiséra a reformátora filmovej formy Dzigu Vertova, je celkom na mieste hneď z niekoľkých hľadísk. Piussi, podobne ako Vertovov „muž s kinoaparátom“, pracuje s kamerou za účelom zaznamenania autenticity okamihu, udalosti alebo javu v surovom stave. Ak si vyberie na zachytenie predkamerovej reality observačnú metódu, do deja nezasahuje, ako to môžeme vidieť napríklad vo filme *Od Fica do Fica* (2012) v scénach volebných mítingov strán z roku 2010, či v scéne zachytávajúcej hádku medzi mestskými poslancami a verejnosťou o umiestnení pamätnej tabule venovanej prvému slovenskému prezidentovi Dr. Tisovi na priečelí jeho rodného domu, ktorá sa odohráva na zasadnutí obecného zastupiteľstva v Bytči (*Krehká identita*, 2012). Ak si zvolí na nakrúcanie iniciačnú metódu, počujeme jej hlas v situáciách, kedy autorka protagonistom kladie otázky so zámerom zaznamenať ich autentické prežívanie okamihu, pocity a myšlienky počas aktuálne sa odohrávajúcej akcie, ako v scéne „čakania na páchatela“ (*Výmet*, 2003) či počas krčmovej scény pri stretnutí s Vladimírom Ondrušom (*Koliba*, 2009). Inscenačnú metódu naopak použila v hrano-dokumentárnom príbehu *Babička* (2008). V niektorých jej dokumentoch natrafíme na „vysvetľujúce pasáže“, napríklad v javiskovom čítaní hercov zo spisu Gorila (*Od Fica do Fica*), pri čítanom dialógu podľa prepisu telefonického rozhovoru Štefana Harabina s Bakim Sadikim (*Nemoc tretej moci*, 2011) či v prípade animácie v úlohe komentára (*Od Fica do Fica*).

Ďalší nástroj slúžiaci na potvrdenie argumentácie, ktorý Piussi často využíva, sú archívne materiály spravodajského charakteru, preberané z rôznych, neraz veľmi

diverzifikovaných zdrojov: iné filmy, televízne a súkromné archívy alebo inštitucionálne zbierky, napríklad z fondov SFÚ v Bratislave či NFA v Prahe. Jej tvorba tak vykazuje značnú rôznorodosť režijných prístupov, používaných metód spracovania i foriem argumentácie, ktoré neraz ústia do sugestívnej roztrieštenosti diskurzu a vykazujú známky subjektívnej interpretácie faktov.¹ Robo Kirchhoff sa o autorskom dokumentárnom filme vyjadril: „Dokumentárny film má svoje výrazové prostriedky, žánre a metódy. Podľa Griersona je to ‚tvorivá interpretácia reality‘. Interpretujeme. Sme teda interpreti reality. Každý nejakým spôsobom manipuluje. To je podstata autorského filmu. Manipulovať, ale po svojom.“² Styčné body medzi PiuSSI a Vertovom nachádzame práve v koketérii autorky s metódami kina-oka, ale aj v negovaní týchto základných princípov, i keď autorka naďalej zotrváva na pozíciách publicistického reportážneho dokumentu. Ak si udržiaval Vertov odstup od „protagonistu“ v jeho filme, či už máme na mysli „kameru“ alebo „muža s ňou“, robil tak so zámerom, aby ho vedome manipuloval a režíroval. K nakrúcaniu pristupoval prísne vedecky, v duchu vlastných teórií a v protiklade k metódam iných umení. Snažil sa o objektivitu pri snímaní reality, pričom jeho subjekt vstupoval do hry až počas konštruovania novej filmovej reality v strižni. Lhká digitálna záznamová technika obrazu a zvuku a intuitívny spôsob práce režisérky s kamerou už dištanciu medzi réžiou a snímanou udalosťou nevyžaduje. Aj metóda prestala byť striktné vedecká a objektivná. Náhoda a strata dištancie medzi subjektom režisérky/kameramanky a objektom nakrúcania tak v novodobých podmienkach rýchlotvorby prináša neraz rozporuplné a nejednoznačné pohľady na skutočnosť. Nedostatky v koncepcii a dramaturgii vyvažuje PiuSSI tak, že ju nezaujímá kompaktnosť výslednej formy, ale pri konečnom zostrihu svojhlavo dodržiava ňou pociťovanú kontinuitu vývoja témy. Inak povedané, subjektívny konštruktivizmus, autorská interpretácia faktov, zachytených počas priblíženia sa k realite na dotyk, ale za cenu vzdávania sa od princípov vertovovskej objektivity. Niektoré fakty sa tak dostávajú na druhú koľaj, v záujme iných, uprednostňovaných, a oveľa významnejšiu, dôležitejšiu úlohu zohráva priblíženie sa k objektu, podobne ako pri práci vojnového fotografa, ako kontext či vyčerpávajúce spracovanie témy filmu. PiuSSI svoju metódu načrtla nasledovne: „Keď som točila o špeciálnej policajnej jednotke, povedala som im: ‚Prosím, zoberte ma so sebou tam, kam chodíte vy.‘ Zobrali ma. Ja som iba zapla a vyplla kameru. Stále sa niečo dialo. Keď som točila film o homosexuáloch, nedialo sa nič. Musela som provokovať, aby sa niečo stalo. Točím reportážnou metódou. Neviem režírovať. Najčastejšie iba čakám, pretože skutočnosť ma vždy milo prekvapila. Málokedy je človek v správny čas na správnom mieste, tak

¹ Tomáš Hučko o filme *Od Fica do Fica* napísal: „Film charakterizuje roztrieštenosť. Akoby sme sledovali niekoľko filmov naraz. Najprv výstižnú filmovú reportáž o jednom z prejavov mentality mocenskej garnitúry, keď odhaľuje kontroverzný pomník. Potom reportážnu impresiu o predvolebných mítingoch. Potom s pomocou komentárov a animáciami rekonštruované súvislosti pôsobenia finančnej skupiny Penta a kauzy okolo odpočúvania na Vazovovej ulici a z toho sa rozvíjajúce spleť kauzy s názvom Gorila. Následne sa film vyvinie do reportážnej observácie protestného hnutia Antigorila, v tých podobách, ako prebiehali na námestiach Bratislavy, ale i v jeho zákulisí, na poradách a v diskusiách i vo vzájomných škriepkach. Občas sa vo filme k zhodnoteniu situácie a vývoja dostanú kvalifikovaní komentátori – žurnalisti, politológovia, ich vystúpenia sú dramaturgickým prínosom – v mori autentických záznamov trochu napomáhajú prehľadnosti a štruktúrovaníu materiálu. HUČKO, Tomáš. *Od Fica do Fica*. Príbeh dvoch rokov Slovenska v zázname Zuzany PiuSSI. Dostupné na <http://dokofilm.sk/filmy/od-fica-do-fica/>.

² GOGOLA, Jan. Česká a slovenská dokukoláž. In *DOC – revue pro dokumentární film*, JSAF, Jihlava 2007, č. 5, s. 92.

provokuje, inšpiruje. To je pre mňa dokument. Nemám rada vymýšľance.“³ A témy, ktoré Piussi spracováva, sú natoľko sociálno-spoločensky a politicky kontroverzné, že ani nekvalita záznamu obrazu a zvuku, ktorá súvisí s mierou priblíženia autorky k protagonistom, nie je dôvodom, aby výsledný film v pozitívnom alebo negatívnom zmysle slova diváka nezasiahol. O tom, že spracúva tému bez vedomia prípadných rizík, ktorým sa v reakciách publika na jej filmy následne vystavuje, sama režisérka vopred neuvažuje: „Vždy sa pre niečo nadchnem ako decko, schytím kameru a nakrúcam. Na škole sa mi kvôli tomu posmievali. Niekoho spoznám a na druhý deň by som ho filmovala. Kašlem na plánovanie, sama si robím produkčnú, kameramanku a niekedy aj zvukárku. Je to na škodu – zvuk mám občas naozaj mizerný. Vtedy si hovorím: Zuzka, upokoj sa, zavolaj Tobiášovi⁴ a pekne si to naplánuj. Každý filmár zrejme nakrúca tak, ako mu to dovoľí jeho povaha.“⁵

Aby sme sa mohli lepšie vyjadriť k spracovaniu jednotlivých tém, musíme začať hneď pri jej absolventskom filme, ktorým bol krátkometrážny *Výmet*. Film vyvolal veľkú pozornosť, pretože obsahoval niečo zo Zavattiniho postulátu, že skutočnosť je oveľa fascinujúcejšia a dramatickejšia ako inscenovaný, hraný alebo vopred scenáristom vymyslený príbeh. Piussi tu po prvý krát vystúpila v úlohe „ženy s kinoaparátom“, ktorá sa nebojáčne vrhá „pod koľaje a vylieza na komíny“⁶, aby zachytila okom kamery skutočnosť odohrávajúcu sa pred ňou. Avšak v tomto prípade nesledovala Vertovove „divotvorectvo kamery“, ani montážne eskapády, ale oveľa prozaickejší cieľ. Vybrala si potenciálne nebezpečný priestor (dodávku plnú ozbrojených policajných kukláčov) a všeobecne nerefektovaný a dramaticky atraktívny terén (dolapenie páchatela), čo sa jej nakoniec vyplatilo. Stala sa tak trochu detektívom, kládla otázky a hľadala odpovede, kto sú ľudia v pozadí policajných záťahov, ako pracujú, ako sa správajú, ako reagujú. Konflikt našla v konfrontácii názorov medzi zhovorčivým veliteľom zásahovej jednotky a jeho zverencami – skupinou policajných kukláčov. Jadrom témy však bola otázka utajenia, respektíve vyzradenia policajnej akcie, čiže vzťah polície a podsvetia. Ukázalo sa, že hrubá výkonná sila je podriadená policajnej operatívne. Tá bez vedomia „kukláčov“ určuje miesto zásahu, aby sa efektívne zabránilo vyzradeniu policajnej akcie. Piussi ako tichý spoločník ručnou kamerou dokumentuje prácu jednotky a jej veliteľa v bežný deň, tesne pred nočným záťahom i počas neho. Všetko prebieha naoko štandardne. Vo veľkom finále dôjde k akčnému zásahu, kedy kukláči v mrazivej noci zatknú páchatela v rodinnom dome, ale napokon vysvitne, že zatkli nesprávneho. V trápnom tichu, pred očami znechutených nevinných obetí policajnej razie, sa Piussi s absolútnou naivitou v hlase opýta: „A čo teraz? Už ideme domov?“⁷. Tento film znamenal veľký krok. Ukázalo sa, že Piussi má výnimočný talent dostať sa na miesta, kam sa bežný filmár s viac početným štábom dostane len za cenu náročných príprav a na úkor výslednej autenticity záznamu. Tým, že autorka prenikla s kamerou tak blízko, potvrdila, že jej metóda môže fungovať a priniesť prekvapivé výsledky. V žánri investigatívneho dokumentu sa

³ Tamže, s. 92.

⁴ Zvukár Tobiáš Potočný.

⁵ SMEJKAL, Pavel. Neverím v objektívnu pravdu. Dostupné na http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=5938.

⁶ Parafrázovaný odkaz na manifest Dzigu Vertova o jeho teórii Kino-oko (pozn. autora).

⁷ Citované z filmu.

v našom prostredí objavila autorka schopná uchopiť realizačne náročnú tému formou reportážnej metódy. V úlohe režisérky i „ženy s kinoaparátom“ súčasne naplnila postulát nového dokumentarizmu, ako ho formuloval Kirchhoff: „Po roku 1989 sa autor dokumentárneho filmu postupne stáva súčasťou svojich filmov“⁸, čo platí pre celú nastupujúcu generáciu filmových tvorcov⁹. Na druhej strane treba povedať, že prekvapivý koniec filmu výborne fungoval v krátkej metráži, čo automaticky neznamená, že sa dá ľahko preniesť aj do dlhej. Metóda sa však úspešne overila. Slovenský dokument konečne našiel režisérku, ktorá by za istých okolností mohla vykročiť cestou investigatívnej publicistiky, žánru, ktorý u nás v posledných rokoch absolútne absentoval. A tak sa začal onen „moorovský“ kryštál pomaličky brúsiť. Piussi spojila hneď niekoľko tradícií. Odstránila dištanciu medzi réžiou a kamerou, funkčne transformovala princíp filmu – ankety, kedy otázka ostáva v pozadí a my sledujeme len odpovede, zjednotené nosnou témou filmu, a rozvinula metódu nezasahovania a kontinuálneho záznamu, overenú v šesťdesiatych rokoch, tak ako ju môžeme nájsť napríklad vo Vachekovom filme *Spříznění volbou* (1968). Malo to za následok zvýšenie kritickosti v jej filmoch, problémy s dotknutými protagonistami (autorka čelila do roku 2014 trestnému stíhaniu za film *Nemoc tretej moci*), sami protagonisti sa ocitli po premiére v problémoch, alebo boli osobne dotknutí spôsobom zobrazenia v kontexte filmu (*Výmet* vyvolal nesúhlasné reakcie „kukláčov“, *Koliba* reakcie dotknutých osôb), problémy s verejnoprávnymi inštitúciami (STV odmietala pokračovať v spolupráci v určitej fáze výroby projektu *Koliba*, ktorý iniciovala, Audiovizuálny fond nepodporil Piussi niekoľko projektov, napr. *Muži revolúcie* (2011) a i., čo neskôr vyústilo do verejnej diskusie o rozhodovaní komisií a prideľovaní dotácií na filmy), alebo sa autorka dostala do problémov s profesijnými organizáciami – politické strany, cirkev, súdnictvo, filmárska obec a podobne.

Druhou významnou snímku v tvorbe režisérky bol kontroverzne prijatý dokument *Anjeli plačú* (2005). Film o „padlých anjeloch“ sa stal od jeho prvého uvedenia jedným z najdiskutovanejších na verejnosti. Názov filmu nebol vybraný náhodne a môžeme ho interpretovať z niekoľkých hľadísk. Po prvé odkazuje na rovnomennú clivú pieseň, s ktorou sa protagonista pokúša presadiť pred porotou televíznej relácie *Slovensko hľadá Superstar*. Zároveň je odkazom na kaviareň U anjelov, ktorá existovala v Starom meste v Bratislave. Vždy bola vnímaná ako miesto, kde sa stretávali predstavitelia LGTB komunity. Interiér tohto maličkého kaviarenského priestoru bol vyzdobený množstvom vyzbieraných a darovaných sošiek anjelov, od gýčových po zaručene barokové, ktoré viseli na stenách od stropu až po zem. Niektoré rozhovory z filmu boli nakrútené práve v týchto anjelmi preplnených kulisách, pričom adept z pesničkovej súťaže v jednej zo scén v kaviarni narieka nad svojou láskou. Ďalší odkaz vyplýva z povahy anjela ako bytosti neodmysliteľne späté s kresťanskou symbolikou. V tradičnej kresťanskej ikonografii patrí hneď po Ježišovi k najreprezentatívnejším a najzobrazovanejším stvoreniam. Režisérka prirovnáva homosexuálov k anjelom zámerne. Reaguje totiž na pretrvávajúcu homofóbiu slovenskej spoločnosti voči homosexuálom, ktorá vychádza z kresťanskej tradície, a zároveň poukazuje na rovnosť intenzity pri pociťovaní lásky a jej nedeliteľnosť podľa sexuálnej orientácie. Všetky tri uvedené odkazy smerujú k definovaniu hlavnej témy dokumentárneho

⁸ GOGOLA, Jan. Česká a slovenská dokukoláž. In tamže, s. 96.

⁹ M. Škop, P. Kerekes, J. Vojtek, R. Kirchhoff, Z. Piussi, M. Kuboš, M. Šulík a i.

filmu režisérky a jeho významovým motívom. Stručne by sme ich mohli charakterizovať ako nelichotivé postavenie homosexuálnej menšiny na katolíckom Slovensku. Piussi nakrútila silný autorský dokument na spoločensky citlivú tému. Venuje v ňom zvýšenú pozornosť najmä odtabuizovaniu ľúbostných vzťahov homosexuálnych párov u nás a s dávkou porozumenia a priazne informuje diváka o podobách takejto formy medziľudského vzťahu. Z filmu je viac ako jasné, že sa homosexuáli v ničom – v prejavoch, radoostiach či starostiach – nelíšia pri prežívaní lásky od heterosexuálov. Údernosť dokumentu stojí na autentických výpovediach konkrétnych homosexuálov a takto orientovaných párov. Piussi ich zachytáva najmä tam, kde prežívajú malé životné drámy, ale i vo chvíľach odpútania a radosti. Ich súkromný aj intímny vesmír odhaľuje roztrasenou ručnou kamerou. Reflektuje ich spoločenské potreby a túžbu po zaradení sa do „homofóbne“ vyznievajúcej väčšiny. Pomyselnú majoritu totiž tvoria na Slovensku najmä – otvorene povedané – heterosexuáli, v prevažnej miere kresťanského vierovyznania. Piussi tento fakt neustále zdôrazňuje. Z jej pohľadu je zjavné, že sa homosexuáli u nás ocitli v patovej situácii. Piussi používa kontroverzné argumenty, ktoré vo filme zachytáva. Zrážka dvoch svetov, tradičného a „padlých anjelov“, je jedným z hlavných konfliktov dokumentu. Režisérka sa snaží ukázať, že ak nad problémom zavrieme oči, tak sám od seba nezmizne. Registrované partnerstvá, právo na adopciu detí, na slobodu v prejavoch sexuálnej orientácie, to je len niekoľko zo základných problémov, ktoré LGTB komunita rieši u nás aj v iných krajinách. Podľa filmu je však pre Slovensko typické odmietanie akejkoľvek širšej diskusie o tejto zjavne kontroverznej téme. Prvý slovenský dokument, otvorene hovoriaci o homosexualite, poukazuje aj na mieru tolerancie Slovákov k menšinám akéhokoľvek druhu. Tradičná väzba na model čisto katolíckeho štátu v strede Európy nenasvedčuje, že v spoločnosti dochádza k prehodnocovaniu vžitých stereotypov v správaní sa uvedomelej a modernej spoločnosti. Dokument *Anjeli plačú* sa nedá oddeliť od týchto súvislostí. Výber protagonistov vypovedá o dlhodobej a cieľavedomej príprave autorky na realizáciu projektu. Odráža jej snahu sprístupniť tabuizovanú tému spôsobom, aby aj laická verejnosť akceptovala, že dlhodobo neriešený problém tu existuje.

Najkontroverznejšie pasáže sa týkajú zobrazenia homosexuálnych párov z prostredia cirkvi, kňazov, duchovných a laikov. Na jednej strane Piussi ukazuje príbeh veriaceho homosexuála, ktorý svoju sexuálnu orientáciu chápe ako Boží trest a nesie ju na pleciah podľa vierouky ako kríž. Žije v manželskom zväzku, pričom sa so ženou nerozpráva, ale majú spolu tri deti. Protipól „napraveného“ veriaceho tvoria dvaja ďalší aktéri – kňaz a novic. Prvý sa vo voľnom čase tajne stretáva so svojím novým milencom, druhý sa potajomky zasnúbi so svojím partnerom priamo v kostole po omši pred chrámovým oltárom. Poukázanie na tému homosexuality v cirkvi je najkritickejším zásahom autorky do podstaty veci.

Napriek formálnym nedostatkom, ktoré vyplývajú zo zvolenej metódy nakrúcania, sa Piussi rozhodla konfrontovať slovenskú verejnosť s tabuizovanou témou a s jej vlastnými stereotypmi, čo môžeme považovať za originálny prínos autorky. Dokument sa u nás premietal len v rámci filmových prehliadok. Dostal sa totiž do kategórie filmov, ktoré sa na slovenskú televíznu obrazovku nedostávajú. Pritom len otvorene hlása, že miera ľudskosti, talentu a citu nezávisí od sexuálnej orientácie. S určitou dávkou preháňania sa dá povedať, že ak by sme vo filme zamenili homosexuálne páry za heterosexuálne, nikto by si ho pravdepodobne ani nevšimol. Vypo-

vedal by totiž len o bežných problémoch a osudoch súčasných mladých ľudí a párov na Slovensku. Na tomto podobenstve je vidieť, že plamenné verejné diskusie s režisérkou filmu po každej projekcii svedčia len o tom, že homosexuáli sú ešte stále na Slovensku tabuizovanou menšinou. Na záver treba povedať, že sama režisérka nie je nijako spätá so zobrazovanou menšinou, a preto ani jej pohľad nemôžeme oddeliť od podobných pokusov, ktoré pracujú s reprezentáciami identity rôznych iných menšín, napríklad od spôsobov, akými filmári zobrazujú predstaviteľov národných a národnostných menšín – Rómov, Rusínov, Čechov či Maďarov.

Istým spôsobom sa od tohto filmu stala z autorky kontroverzná režisérka. Jej dielo odmietla široká verejnosť a popri množstve obdivovateľov vzrástol aj počet jej neprajníkov, čo však neublížilo popularite jej filmov, skôr naopak. Isté postihy sa však objavili, najmä z oblasti verejných a verejnoprávných inštitúcií. Tému homosexuálnych párov spracovala originálne a so zanietením a do diskusie vniesla množstvo kontroverzných pohľadov, pričom jej film vyvolal vášnivé reakcie obecnstva. Stala sa priekopníčkou v odkrývaní tabuizovaných tém a v týchto aktivitách sa rozhodla pokračovať. Po *Anjeli plačú* však nastal zlom najmä vo výbere tém, ktoré sa začali čoraz väčšími orientovať na reflexiu nepohodlných politických káuz. Zároveň úroveň jej dokumentárnych výpovedí začala naberať subjektívny charakter, účelovejší a tendenčnejší rozmer pri uchopení témy. Môžeme to odčítvať zo série filmov, ktoré bezprostredne nasledovali, ale aj z reakcií na ne. Filmy spája záujem autorky o investigatívnu publicistiku, ale forma spracovania, výsledný zostrih, i spôsob prezentácie a distribúcie filmov sa neraz odvíjajú v zápase s dotknutou a vo filme kriticky zobrazenou profesijnou obcou. Ide najmä o filmy *Koliba*, *Muži revolúcie*, *Nemoc tretej moci*, *Od Fica do Fica* a v neposlednom rade o dokument *Krehká identita*. Osobitnú kapitolu tvoria filmy zamerané na portréty osobností, akými sú *Hrdina našich čias* (2009) – o filmovom publicistovi Pavlovi Brankovi, *Bezbožná krajina* (2004) – televízny film o skladateľovi (nielen) filmovej hudby Iljovi Zeljenkovi alebo kompilačný strihový film *Stratené mesto* (2011) o zániku a prestavbe židovskej štvrte Zuckermandel v Bratislave či hraný dokument *Babička* (2008) o sexualite zrelej ženy, ktorá sa snaží obrátiť stereotyp o starších mužoch a mladých milenkách, a ďalšie.

Spoločensko-politická reflexia v kombinácii s investigatívnou publicistikou je u nás pomerne zaznávaným filmovým žánrom s chudobnou tradíciou po roku 1989. Okrem filmov *Letová správa OK 89-90* (1990) od Ilju Ruppelta a filmu *Všetci spolu ... (po slovensky)* (1991) od Evy Štefankovičovej, filmov pražskej produkčnej spoločnosti Febio a Kirchhoffovom *Hej, Slováci!* (2002) a *Kauza Cervanová* (2013), vlastne niet s čím porovnávať. Adekvátnu protiváhu nenájdeme ani v televíznej publicistike. Kým filmy z deväťdesiatych rokov stavali okrem čistej reportáže a filme – ankete aj na formálnych autorských metakomentároch (asynchrón obrazu a zvuku, vizuálne metafory, strihové sekvencie, inscenovaný metakomentár, animácie), Piusi sa takýmto formálnym a štylistickým finesám vyhýba.¹⁰ Zaujímavým príkladom prechodu od investigatívnej publicistiky k publicistickej reportáži je práve rozdiel medzi filmami *Muži revolúcie* a *Krehká identita*. Filmy *Koliba*, *Nemoc tretej moci* a *Od Fica do Fica* vykazujú multizánrové znaky.

¹⁰ Okrem filmu *Od Fica do Fica*. I keď metaforu vyliateho kompótového pohára, čo je narážka na duševsko-hanákovsko-šulíkovskú poetiku, nájdeme v úvode *Koliby*. Nepoužíva ich ani Kirchhoff vo filme *Hej, Slováci!*, zato v *Kauze Cervanová* už animované pasáže od Jozefa Dangelára v dokumente nájdeme.

Ešte predtým, ako si Piussi prakticky overila investigatívnu metódu v *Mužoch revolúcie*, kde okolo nosného jadra sústredila zaujímavú sumu výpovedí získaných v rozhovoroch, pričom si pohnevala niekoľko ľudí¹¹, vrhla všetku svoju energiu na výskum „megakauzy“. Išlo o projekt na objednávku STV, ktorá však v čase realizácie spoluprácu najprv zrušila a po výmene dramaturga opäť obnovila. Jednalo sa totiž o neslávnu privatizáciu bratislavských filmových štúdií vo filme *Koliba*. Piussi si vybrala žáner investigatívnej detektívnej reportáže a nazhromaždila množstvo rôznych výpovedí priamych aktérov tejto kauzy. Tentoraz sa však veľa hodnoverných faktov nedozvieme. Skôr ide o naozaj žalostný pohľad na to, ako bojujúci filmári nielen pre vlastné chyby prišli o plne vybavené filmové ateliéry v transformačnom období po roku 1989. Podľa filmu najmä preto, že naraz podali tri navzájom si konkurujúce privatizačné projekty. Dokument si všíma nejednotu a chaos v radoch zástupcov Slovenskej filmovej spoločnosti (SFS) a hovorí o podnikavosti na vlastnú päsť niektorých jej členov (ALEF). Režisérka sa v čase realizácie o projekte vyjadrila: „Desím sa toho, že raz budem mať päťdesiat rokov, možno urobím aj niečo, s čím budem spokojná a budem patriť do nejakej generácie. Mám z toho des preto, lebo točím film o Kolibe a jednej generácii filmárov, kvôli ktorej štúdio Koliba ako zázemie slovenskej kinematografie zaniklo, film o dobe, kde sa všetci snažili zachrániť slovenský film. Navzájom sa neznášajú, všetko posrali, čo mohli, ale ak ich začnete kritizovať, chovajú sa ako lekári. Držia spolu. Psychológovia hovoria, že človeku po päťdesiatke začne záležať na tom, aby neodišiel zbytočne. Preto si umelci ešte za živa stavajú pomníky. Ak môj film o Kolibe bude sračka, tak to nevadí. Bude to preto, aby som si toto uvedomila. Raz sa zo mňa budú vysmievať, parodovať ma (ako ja vo svojom filme ukazujem Šulíkove zaváraninové fľaše), bojím sa toho, že by som sa mohla nahnevať a dopadnúť ako oni.“¹²

Rôznorodé názory na privatizáciu pertraktované i dnes aktívnymi filmármi, ktorí buď nakrúcajú alebo rozhodujú, sú opäť vo funkciách, tvoria vo filme naozaj pestrú zmes protikladných vyjadrení a nie je možné z nich objektívne vyhodnotiť priebeh kauzy. O „vedecko-štatistické“ sprehľadnenie okolností zániku Koliby sa pokúsil filmový teoretik Václav Macek, ktorý tiež vystupuje vo filme *Koliba*, v štúdiu 1 297 254 000 Sk.¹³ Jeho závery smerujú k privatizácii Koliby priamym zadaním vo pred určenej osobe, ktorá sa odohrala v období vlády Vladimíra Mečiara, čím vznikol priestor na jej vytunelovanie, aby nakoniec skončili v rukách spoločnosti MMM¹⁴. Pátranie režisérky síce tiež končí pri dcére Vladimíra Mečiara, zmieňuje sa aj, v súhlase s V. Macekom, o finančnej skupine J&T, gro viny však hádže na filmárov a umelcov – politikov. O komplikáciách počas nakrúcania povedala: „O zodpovednosti skutočne hovorili všetci naokolo a ja som tým trpela. Na túto tému u nás nevznikne veľa filmov. Vznikne iba ten môj, preto sa od neho očakáva, že bude objektívny. Je to skľučujúce, pretože si myslím, že film by mal vyjadrovať osobný názor. Neverím v objektívnu pravdu. ... Sú iba verzie.“¹⁵ A na inom mieste upresňuje: „U nás sa ľudia

¹¹ Ján Budaj znechutene vo filme odchádza z nakrúcaného rozhovoru, keď sa dozvie, že opäť bude reč o jeho lustrácii. Je vidieť, že ostal aj po rokoch traumatizovaný.

¹² GOGOLA, Jan. Česká a slovenská dokukoláž. In tamže, s. 95.

¹³ Pozri MACEK, Václav. 1 297 254 000 Sk. In *Kino-Ikon*, ASFK, VŠMU, SFU, Bratislava, 2010, roč. 14, č. 1.

¹⁴ Konateľkou spoločnosti je Magda Mečiarová, dcéra vtedajšieho predsedu vlády Vladimíra Mečiara.

¹⁵ SMEJKAL, Pavel. Neverím v objektívnu pravdu.

podrazia a potom si spoločne vypijú. O svinstvách nikto nechce hovoriť, všetci sa totiž stretávajú na jednej škole, pracujú na rovnakých projektoch... Kvôli tomu sa mi aj dokument nakrúcal ťažko. Mnohí sa so mnou porozprávali, no odmietli zopakovať to na kameru.“¹⁶ Jej slová pôsobia ako ospravedlnenie za objektívnu nevyváženosť vo výpovediach a zároveň načrtávajú kontúry nezdaru v celkovom faktograficko-chronologickom stopovaní témy a obsahovom smerovaní kauzy, čo vyústilo do značnej fragmentarizácie príbehu a do neúplnosti faktov: „Myslím, že investigatívnu publicistiku robiť neviem. Nie som typ, ktorý by sa v takýchto veciach vedel hračať. Táto skúsenosť bola vzhľadom na moju povahu a spôsob myslenia utrpením. Musela som sa zorientovať v sieti vzťahov a súvislostí a upriamiť sa na hlavné problémy, nájsť správny smer.“¹⁷ Po prvý krát vystúpila Piusi v tomto filme spoza kamery a stala sa postavou príbehu, filmárkou medzi filmármi, čím nasledovala Moorov spôsob dokumentarizmu. Napriek tomu, že sa jej nepodarilo úplne vysvetliť peripetie zložitého prípadu, otvorila ďalšiu Pandorinu skrinku. Natočila film o kauze, ktorá sa vyriešila v zmysle zákona a nikto za ňu nebol trestne stíhaný. Len Slovensko prišlo o jeden fungujúci priemyselný segment. Sčasti preto, že sme u nás nemali osobnosť typu Václava Marhoulu, ktorý v Čechách ustál boj o Barrandov. Aktérov síce identifikovala, ale podiel filmárov, ministrov, nastrčených bábok a záujmových skupín na kauze komplexne nezrekonštruovala. Vznikla fragmentárna a nesúvislá skica prípadu, pričom jej všetci kládli polená pod nohy. Tentoraz sa verejná diskusia rozbehla v tlačенých a elektronických médiách. Na filmové spracovanie niektorí respondenti vystupujúci vo filme *Koliba* reagovali veľmi podráždene. Angažovane sa vyjadrili najmä režisér a pedagóg Eduard Grečner, filmový režisér Dušan Trančík a filmový historik Václav Macek v článkoch a reakciách uverejnených v mesačníku Klubu filmových novinárov, kde zhrnuli podstatné výhrady a priniesli vlastný pohľad na vývoj kauzy. Grečnerovi najviac prekážala faktografická neúplnosť a absencia niekoľkých zásadných skutočností, ktoré sa vo filme režisérky neobjavili vôbec. Ako sám napísal: „Skreslenie pravdy o zániku Koliby, ktoré z Piusinho filmu vyplýva, je však tak principiálne vzdialené skutočnosti, že o tom musím podať svedectvo.“¹⁸ Trančík kontruje slovami, že ide o „...eufemisticky povedané, škodnú v revíri“¹⁹, a režisérke ďalej vytýka: „Je neospravedlniteľné, ak sa režisér púšťa do nakrúcania takejto chúlостivej témy, o ktorej nemá dostatočné informácie, a podľahne sebaklamu, že ich na pochode zozbiera. A ešte horšie je, ak sa spolieha na efektnú hierarchizáciu materiálu, z ktorej vytrča fragmentárnosť.“²⁰ V ďalšej časti článku Grečner podrobne analyzuje priebeh udalostí, ktoré smerovali k privatizácii, pričom sa označuje za „priameho svedka“. Vyčíta Piusi, že kauzu začala stopovať prineskoro pretože podľa jeho domnienky: „Išlo o plánovanú akciu, ktorej konečným cieľom bolo znefunkčniť Kolibu do tej miery, aby sa ako nefunkčná dala sprivatizovať za zvyškovú cenu.“²¹ Začiatok zániku datuje už do obdobia ministrovania Ladislava Snopka, kedy došlo k oddeleniu dis-

¹⁶ Tamže.

¹⁷ Tamže.

¹⁸ GREČNER, Eduard. O zániku filmovej Koliby. Dostupné na <http://www.filmpress.sk/myslim-si/1084--o-zaniku-filmovej-koliby->.

¹⁹ TRANČÍK, Dušan. Reakcia na článok režiséra Eduarda Grečnera k filmu Zuzany Piusi „Film o zániku filmovej Koliby“. Dostupné na <http://www.filmpress.sk/myslim-si/1088-na-margo-kolibskeho-brejku>.

²⁰ Tamže.

²¹ GREČNER, Eduard. O zániku filmovej Koliby. Dostupné tamže.

tribúcie od výroby, čím Koliba stratila povinné odvody určené z tejto činnosti na výrobu filmov. Pomerne kriticky sa vyjadruje aj k pasáži s Ľubom Romanom, ďalším ministrom, „...ktorý z dokumentu Zuzany Piussi klamlivo vychádza ako minister usilujúci o „spravodlivú“ privatizáciu v prospech filmárov, čo je naozaj nehorázna nepravda, pretože Ľubo Roman ako minister (1994) povedal: „Nebudem udržiavať podnik, ktorý mi vyrába straty“. Vyslovil sa ako podnikateľ, azda ako majiteľ, ale nie ako minister kultúry, ktorý by mal vedieť, že bez štátnej podpory kultúry slovenská kinematografia zanikne.“²² Grečner ďalej analyzuje postupný vývoj cez kroky ďalších zodpovedných riaditeľov tak, ako si na to s odstupom rokov spomína. Jeho rekonštrukcia má logickú postupnosť, kým Piussi vo filme používa hlavne archívy, ktoré v duchu propagačných filmov ospevujú kvalitné technické vybavenie Koliby a jej vysokú profesionálnu úroveň. Archívy zo zlatej éry fungovania Koliby kombinuje s aktuálnymi zábermi na zdevastované priestory štúdií, poškodené časom, prechodom na trhové hospodárstvo, tunelovaním a privatizačnou skazou. Grečner však upozorňuje na oveľa dôležitejší problém, označuje ho ako „kľúčový konflikt“, o ktorom sa vo filme nič nedozvieme, čím zároveň dopĺňa chýbajúce kúsky vo filmovej skladačke o zániku Koliby. Kým Piussi vo filme spomína len tri privatizačné ponuky, Grečner uvádza: „...záujmy sa stretávali a navzájom potierali, až sa napokon vyhranili dva ostro sa líšiace postoje, ktoré rozdelili filmársku obec na dva tábory. Dva nepriateľské tábory²³ (neskôr nakrátko na tri²⁴, napokon v poslednej minúte na štyri²⁵).“²⁶ Ďalej Piussi vytyká najmä to, že FAK sa v dokumente nespomína vôbec, pričom sa nič nehovorí ani o sprisahaneckom štvrtom projekte, ktorý napokon, na prekvapenie všetkých, zvíťazil, čím sa spečatil zánik Koliby a zavŕšil jej prechod do „nefilmárskych“ rúk.²⁷ Do rúk rodinného príslušníka predsedu vlády za HZDS, strany, ktorá mala vo volebnom programe „zákaz privatizácie Koliby“²⁸.

Piussi síce pracuje s polopravdami, ale netreba jej uprieť, že zhromaždila zaujímavé archívne zábery, ktoré vystihujú činnosť paralyzovanej Koliby v čase riaditeľovania Vladimíra Ondruša. Všetky návštevy pohlavárov si totiž „mečiarovci“²⁹ zazname-

²² Tamže.

²³ Slovenská filmová spoločnosť (SFS) a zamestnanecká akciovka Filmové ateliéry Koliba (FAK).

²⁴ Zo SFS sa nečakane odštiepila skupina okolo Mariana Urbana a Petra Nižňanského a predložila vlastný projekt.

²⁵ „Celkom potichu číhajúca skupina, z ktorej mne boli známi iba Vladimír Ondruš, Ivan Hudec a Tibor Lužinský (potom vysvitlo, že v pozadí čaká Magda Mačiarová a iní), podala nikomu nie známy projekt, ktorý však zvíťazil.“ GREČNER, Eduard. O zániku filmovej Koliby. Vladimír Ondruš bol riaditeľom Koliby dosadený ministrom Dušanom Slobodníkom, a podľa Grečnera až do konca spolu s Ivanom Hudecom vystupovali ako podporovatelia projektu FAK.

²⁶ GREČNER, Eduard. Porov. Václav Macek, ktorý uvádza až päť privatizačných projektov: „Privatizačné projekty predložilo päť subjektov – akciová spoločnosť Slovenská filmová spoločnosť, akciová spoločnosť Združená zamestnanecká, Filmové ateliéry Koliba, ALEF, s. r. o., WN Danubius Fil, s. r. o., a tiež manažment podniku SFT.“ MACEK, Václav. 1 297 254 000 Sk. In tamže, s. 142.

²⁷ „Ortieľ smrti nad Kolibou padol v tej chvíli, keď sa zistilo, že cennejšie než ateliéry, laboratória a zvukový dom sú prázdne pozemky a starý les.“ In TRANČÍK, Dušan. Reakcia na článok režiséra Eduarda Grečnera k filmu Zuzany Piussi „Film o zániku filmovej Koliby“. Dostupné tamže.

²⁸ GREČNER, Eduard. O zániku filmovej Koliby. Dostupné tamže.

²⁹ „Mal strach (Ľubo Roman, pozn. autora) a zohral rolu sluhu, ktorý je iba na návšteve a bojí sa robiť zásadné rozhodnutia. Ten strach nemali Mečiar s Hudecom. Najali si správneho chlapíka (jeho zásluhou veje na Evereste zástava HZDS) – kameramana Vladimíra Ondruša. V čase, keď hľadal medzi režisérmi spojenca a núkal im funkciu poradcu či umeleckého šéfa, neúspešne sa o to pokúsil aj v mojom prípade. Tušil som, že sa potrebuje obklopiť tvorcami, aby si mohol beztriestne odvaliť z pečňa čo najväčší krajec, chystal

návali na 35 mm film. Či to boli J. Binder, I. Hudec alebo V. Mečiar, v záberoch Piusi aj hovorca J&T. Škoda, že socha Paľa Bielik, dominantu Koliby a kamenný pamätník zašlej slávy našej kinematografie, nemohla ožiť a zjednať poriadok nad chamtivými zbojníkmi.³⁰

Dokument *Muži revolúcie* sa vracia k obdobiu rokov 1989 až 1992. Piusi si v ňom všíma na jednej strane tichú dohodu revolucionárov z Občianskeho fóra (OF) a Verejnosti proti násiliu (VPN)³¹ s komunistami pri prevzatí moci v štáte demokratickými silami, na strane druhej tému lustrácií a jej najväčšej slovenskej kauzy spojennej s podpisom spolupráce medzi Jánom Budajom a ŠTB. Autorka v podstate len nadväzuje na témy po prvý krát pertraktované vo filmoch Ilju Ruppelta a Evy Štefankovičovej. Jej pohľad je však rozšírený o nové fakty, ktoré s kauzami úzko súviseli a vyplavili sa na povrch až po dlhšom časovom období a kontinuálnom historickom výskume predmetných udalostí. Piusi pritom pátra po osobných nezhodách medzi predstaviteľmi revolúcie na Slovensku, čiže členmi VPN. Zaujíma ju, prečo neboli komunistické špičky nijakým spôsobom potrestané za prednovembrové zločiny, v čom spočívala tichá dohoda medzi nimi a OF s VPN, aby v druhej časti filmu konfrontovala Jána Budaju s kauzou lustrácií, ktorá spôsobila jeho politický pád a stala sa jeho osobnou traumou. Dokument, formálne spracovaný formou rozhovorov, oživuje mýty okolo prevratu a ešte viac zahmlieva okolnosti, o ktorých vypovedá. Ján Budaj z nej vychádza ako človek, ktorý si podpisom spolupráce s ŠTB v minulosti zároveň podpísal poprevratový politický ortiel. Aspoň podľa niektorých jeho blízkych politických spolustraníkov z VPN a kamarátov disidentov: „Budaj je síce vedený v spisoch, ale tvrdí, že podpísal preto, aby mu dali pokoj a naozaj s nimi nikdy spolupracoval. Iní disidenti zase tvrdia, že aj podpísanie je obrovské zlyhanie a nechcú s ním mať už nič spoločné. Mne osobne celé toto pátranie, kto bol v spisoch, pripadá ako hon na čarodějnice. Pretože osvedčenie, či daný človek skutočne spolupracoval alebo nie, často vydávajú práve bývalí esťebáci. Je to celé absurdné. Komu máme teda veriť?“³² Piusi na dokreslenie dobovej situácie používa archívne zábery z filmov Ruppelta i Štefankovičovej. Jej výber filmových „citátov“ je však opäť viac znejasňujúci než usvedčujúci Budaju z nejakej vopred premyslenej a vedomej zrady ideálov. Nepříjemné je, že Fedor Gál, Milan Šimečka ml., aj Gabriel Levický otvorene hovoria o priznaní sa Budaju k podpisu spolupráce počas ich vzájomného rozhovoru v súkromí. Zamatová revolúcia tak pomaly ale isto začala požierať vlastné deti. Informácia o jednohlasnom zvolení Václava Havla za prezidenta ČSSR s podporou Komunistickej strany Fede-

„brejk‘!“ TRANČÍK, Dušan. Reakcia na článok režiséra Eduarda Grečnera k filmu Zuzany Piusi „Film o zániku filmovej Koliby“. Václav Macek Trančíkove závery potvrdzuje: „Za ministrovania Ladislava Snopka či Luba Romana boli privatizačné procesy okolo Koliby viac či menej transparentné, ale od nástupu vlády Vladimíra Mečiara sa obnovilo zatajovanie, klamstvá a zákulisné rozhodovanie, ktoré v menšom meradle so sebou donieslo aj ministrovanie Dušana Slobodníka. Veľmi ťažké je z odstupu pätnástich rokov zistiť, kto všetko mal záujem spomedzi členov a spojencov HZDS na krádeži SFT. Istý je len výsledok zákulisných machinácií, teda že SFT pripadla Donaru a cezeň reálnym vlastníkom – s najväčšou pravdepodobnosťou Mečiarovej rodine. MACEK, Václav. 1 297 254 000 Sk. In tamže, s. 148.

³⁰ Na margo zbojníctva pozri tiež GAŠPAROVIČOVÁ, Alena. Šafárenie s filmovým archívom. Za odmenu Everest. Dostupné na <http://www.filmpress.sk/myslim-si/1100-afarenie-s-filmovym-archivom>.

³¹ Česká a slovenská hybná sila zamatovej revolúcie. Obidve sa podieľali na prevzatí politickej moci v ČSSR po roku 1989 a na jej transformácii na základe demokratických princípov.

³² KOLÁŘOVÁ, Klára. In *Filmové Listy* z 31. 7. 2014, vydané v rámci Letnej filmovej školy v Uherskom Hradišti, s. 5.

rálnym zhromaždením (FZ) v roku 1989, nevyvrátený fakt o existencii „Sacherovej skrinky“, ktorá pochovala lustračné spisy kandidátov strán z ČNR, SNR a FZ, ktorí kandidovali v prvých parlamentných voľbách, kým proti protikandidátom z ostatných strán boli spisy použité ešte pred voľbami³³, ako aj záhadný objav spisu Jána Budaja na stole vtedajšieho ministra hospodárstva Vladimíra Mečiara, pôsobia neličotivým dojmom a sú svedectvom eštébáckych praktík, ktoré sa po novembri uplatňovali, aby manipulovali verejnú mienku, pričom komunisti potichu obsadzovali funkcie v štáte, nehovoriac o ich plynulom prechode na súkromné podnikanie. Mali totiž oproti ostatným konkurenčnú výhodu: kontakty a kapitál. Piussi upozorňuje práve na tieto záhadné lapsusy a chyby revolúcie a jej reprezentantov: „Myslím si, že to bol podvod. Napríklad lustrácie. Keď existovala nejaká Sacherova skrinka, tak to bol podvod a nie je to žiadna konšpiračná teória. Film je tvorený čisto z rozhovorov s ľuďmi, ktorí to prežili. Všetci sú frustrovaní z toho, ako to dopadlo.“³⁴ Nikto nemal vtedy dostatok skúsenosti s politickým prevratom? Alebo si revolucionári zobrali za poradcov komunistické špičky, aby nedošlo k zbytočnému vybičovaniu emócií a skratovým reakciám dosluhujúcich štátnych orgánov? Piussi, žiaľ, položila svojím filmom viac nepohodlných otázok, než získala jasných odpovedí na ne. Napriek tomu ide o cenné svedectvo o roztrúsených spomienkach bývalých revolucionárov, ktorí neboli ani vtedy, ani dnes názorovo jednotnou skupinou. Sebareflexia vlastných chýb je preto najzaujímavejšou črtou osobností Novembra vypovedajúcich vo filme.

Problémy súčasnosti zachytávajú dva ďalšie projekty režisérky. Film o súdnej moci s názvom *Nemoc tretej moci* a autorská dokumentárna správa o previazanosti vysokej politiky a finančných skupín s názvom *Od Fica do Fica*. Kým prvý hovorí kriticky o stave justície na Slovensku, druhý vypovedá o zlyhaní potenciálu vzbury občanov počas protestov kvôli kauze Gorila. Hodnota obidvoch tkvie v reportáži a v odvahe autorky namieriť kameru na nepríjemné témy. Už menej dôveryhodne pôsobí výber protagonistov, spôsob argumentácie autorky či výsledný zostrih oboch filmov. V každom prípade sa zameriavajú na záznam, stopovanie sprievodných symptómov, ale nie na filmovú formu³⁵. Význam filmov je však v ich poukazovaní na aktuálne, tabuizované a neriešené problémy. Novodobý strach v súdnictve je akýmsi predĺžením strachu zosobneného už v postave komunistického prokurátora, ktorý riešil v osemdesiatych rokoch kauzu Babinský. Otvorene hovorí o ňom už Ľubomír Štecko vo filme *Stanislav Babinský – život je nekompromisný bumerang* (1990). Podľa Piussi zlyháva nezávislosť v rozhodovaní súdnej moci, pretože došlo k jej koncentracii v rukách jednej osoby, predsedu najvyššieho súdu Štefana Harabina, čo sa prejavuje nátlakom a z neho vyplývajúcim strachom sudcov vyjadrovať otvorene svoje názory. Situácia pripomína schizofréniu ako za bývalého režimu. Opäť máme

³³ Podľa filmu *Všetci spolu ... (po slovensky)* Evy Štefankovičovej lustrácie ovplyvnili volebný výsledok Lidové strany v Čechách, kým naopak Budajova kauza sa na verejnosti prevalila až deň po víťazstve VPŇ na Slovensku, pričom v kuloároch tejto strany sa o spise vedelo už desať dní pred voľbami. Nakoľko išlo o vedomú manipuláciu s lustračnými spismi a ich využitie na diskreditáciu politických súperov, vrátane Jána Budaja vo VPŇ, sa pravdepodobne už nedozvieme.

³⁴ HUDEC, Marek. Zuzana Piussi: Človeka spoznáš iba vtedy, keď mu dáš moc a peniaze. Dostupné na <http://www.shiz.sk/clanok/zuzana-piussi-cloveka-spoznas-iba-vtedy,-ked-mu-das-moc-a-peniaze>.

³⁵ Ku kritike filmu pozri podnetnú štúdiu Tomáša Hučka. HUČKO, Tomáš. *Nemoc tretej moci*. Na dobrý dokument angažovanosť a odvaha nemusia stačiť. Dostupné na <http://dokofilm.sk/filmy/nemoc-tretej-moci/>.

dočinenia so skupinkami prisluhovačov a zastrašovaním odporcov na základe iného názoru: „To čo spôsobil (Štefan Harabin, pozn. autora), má katastrofálne následky. Justícia sa zablokovala v mečiarizme. Politikov volíme každé štyri roky, ale justíciu nie. Zakonzervovali sa tam starí komunisti, ich deti a deti ich známych. Keď som prvý krát prišla na rokovanie súdnej rady, bola som totálne zdesená. Ako sa vyjadrovali, ako uvažovali, pripadala som si tam ako na susedskom trhu. I tak sa našlo stopäť slovenských sudcov, ktorí sa podpísali po petíciu Päť viet, ktorá kritizovala atmosféru strachu a absenciu slobodnej diskusie v slovenskej justícii.“³⁶ Sonda do prostredia súdnictva je naozaj mrazivá a vyústila do trestného stíhania autorky, ktoré bolo nakoniec zastavené.³⁷ Piussi, ako obvykle, si nekladie „servítku pred ústa“. Priestor vo filme dostalo veľa sudcov, medzi nimi i pán Harabin, ktorý aj niečo povie, na rozdiel od jeho oponentky Lucie Žitňanskej. Názory občanov na nezávislosť a apolitickosť justície sú vraj, podľa Harabina, formované štvavou kampaňou a výmyslami médií, čo Piussi konfrontuje s archívnymi zábermi, na ktorých sa respondent objavuje s čelnými predstaviteľmi slovenských vládnych strán, najmä za HZDS a Smer. O korupčných a mocenských praktikách v súdnictve naopak otvorene hovoria najmä sudcovia a advokáti na penzii. Disciplinárne konania voči sudcom zasa pôsobia i na laika ako vopred rozhodnuté súdne procesy. Piussi len zaznamenáva, pýta sa prečo je to tak a dochádza k jednoznačnému záveru: „Pri filme Nemoc tretej moci som pochopila, prečo nemáme investigatívne, kritické relácie. Je to preto, že súdy nefungujú tak, ako by mali. Nemáme právny štát. Dotknutí politici a iní dotknutí boháči si vedia vysúdiť tak veľa peňazí, že to položí každú redakciu. Tak sa radšej neriskuje. Via iuris zverejnila štatistiku, ktorá hovorí o tom, koľko si ktorý dotknutý politik, úradník alebo predseda Najvyššieho súdu SR vysúdil cez médiá. Boli to závažné sumy. Kto bude robiť kritickú reláciu, keď ho potom dajú na súd a on skrachuje? Môže mať aj pravdu, ale finančne ho to položí. Film Nemoc tretej moci tiež skončil takto. Dotknutá sudkyňa žiada tridsaťtisíc eur.“³⁸

Kauzu Gorila, ktorá doteraz nebola objasnená, sprevádzali podobné protiakcie, trestné oznámenia zo strany finančnej skupiny. Protesty verejnosti, ktoré ju sprevádzali, zachytáva Piussi v dokumente *Od Fica do Fica*. Film odmietli uvádzať v kinách a distribuoval sa len na internete, čo bol paradoxne efektný i efektívny marketingový ťah producenta filmu Mária Homolku. V princípe ide o autorský záznam nevydarenej revolúcie, kedy iniciátori protestov doplatili na vlastnú neskúsenosť, rozhádali sa a nedokázali sformulovať relevantné požiadavky. Piussi opäť raz s oduševnením jej vlastným neváhala a všetky udalosti so zápalom zaznamenala. Jej argumentácii

³⁶ GREGOR, Marek. Na Slovensku je strach všude. Dostupné na <http://www.reflex.cz/clanek/rozhovory/52688/na-slovensku-je-strach-vsude.html>.

³⁷ „Vo filme však predovšetkým popisujem druhý príbeh, príbeh doktorky Laukovej. Odrazu sa jej na stole objavil lístoček s nariadením, ako má v jednej kauze rozhodnúť. Sťažovala sa a jej kolegyňa prisľúbila, že všetko dosvedčí. Miesto toho prišla na rad perzekúcia a Laukovú zrazu preradili na iné miesto, odobrali jej zapisovateľku a priateľku – sudkyňa – všetko poprela. Sudkyňa Kožíková, pravá ruka doktora Harabina, stopla Laukovej nemocenské dávky z dôvodov simulovania. Doktorka Lauková mala slabé srdce a na základe nátlaku sa jej zdravotný stav zhoršil tak, že psychickým vyčerpaním nakoniec upadla do kómy a následne zomrela. Vo svojom filme som potom doktorku Kožíkovú konfrontovala s faktami a s dcérou mŕtvej sudkyne, ona na mňa podala trestné oznámenie s tým, že nevedela, že ju nakrúcam, čo nebola pravda.“ GREGOR, Marek. Na Slovensku je strach všude. Dostupné tamže.

³⁸ KREJČA, Henrich. Dokumentaristka Zuzana Piussi: Život je krátky. Dostupné na <http://cestujsi.webnoviny.sk/rozhovory/clanok/114-dokumentaristka-zuzana-piussi-zivot-je-kratky/>.

však chýba odstup a výsledok pôsobí miestami rozpačito. Kamera je pritom striktné reportážna, i keď moralizovanie autorky vyznieva miestami tendenčne a v neprospech len jednej politickej strany spájanej s kauzou. Autorka zjavne podcenila celkový koncept filmu: „Viete, pôvabné je, že keď vezmem kameru do ruky a začnem nakrúcať, nikdy dopredu neviem, ako to dopadne. Spravidla zachytávam realitu. Bola a stále to je silná téma (kauza Gorila, pozn. autora). Keď sa v spoločnosti niečo deje a keď to nezachytíte kamerou, tak akoby to nebolo. Ja sa potom musím zbaviť svojich umeleckých predstáv a plánov a nakrúcať s prirodzenou pokorou. Pretože tá téma ma bytostne zaujíma. Aj ja si myslím, že by mala prísť nejaká zmena. Skúmam aká, veľa čítam, premýšľam, ale stále nemám jednoznačnú odpoveď. Možno preto robím filmy, aby som o týchto procesoch premýšľala.“³⁹ Okrem autenticity, javiskového čítania pasáží zo spisu Gorila a animovaných sekvencií o vývoji kauzy súvisiacej s previazanosťou finančnej skupiny a politiky, pôsobí film ako rýchlo kvasená, proti vláde Smeru namierená agitka.⁴⁰ Kritické momenty totiž sprevádza aj zamlčovanie niektorých dôležitých faktov, čo chcela využiť napríklad strana SaS a oslovila Piussi po uvedení filmu na spoluprácu, čo ona odmietla. Príliš tendenčne sa totiž poukazuje napríklad na prepojenie Róberta Fica s kauzou a úplne sa zamlčiava spojitosť Gorily so špičkami pravej, ktorá viedla k odstúpeniu Mikuláša Dzurindu a Ivana Mikloša z predsedníctva strany SDKÚ, práve vďaka Gorile. Na jednej strane režisérka tvrdí: „Nemám názor ani ľavičiarke, alebo pravičiarke, ani nechcem mať“⁴¹, pričom druhým dychom dodáva: „Róbert Fico oslovuje skupinu menej vzdelaných a starších ľudí, ktorí hľadajú istoty v bývalom režime. Predložil im heslo: Stále a pokojné Slovensko. Tým vlastne vyhral nad rozhádanou pravícou. Pritom Fico nie je žiadna ľavica, ani prvýkrát, ani druhýkrát nevytvoril sociálnu vládu. Všetko, čo robí, robí proti občanovi. Voľby v roku 2012 vyhral, pretože pravica bola rozhádaná. Predchádzajúci premiér Mikuláš Dzurinda nedokázal získať odvahu, aby priznal pravdu o Gorile, i keď šla naprieč politickým spektrom. To sa voličov pravicového spektra naozaj dotklo. Do tej doby si stále mysleli, že to nemôže byť až také zlé. Lenže Smer volia ľudia, ktorým spravidla stačia volebné heslá a pocit, že ich premiér je nadsamec!“⁴² Ak teda môžeme režisérke niečo vytknúť, tak práve nekritické vyhodnocovanie faktov v prospech jednej názorovej skupiny politikov a v neprospech druhej. O podiele pravicových strán na kauze sa totiž vo filme nič nedozvieme.⁴³ Môžeme ju len odčítať zo záberov z volebnej kampane, kde na mítingoch pravicových strán vlastne nevidíme žiadnych sympatizantov a voličov, avšak Piussi tento nezáujem nijako nereflektuje. Zato ju zaujíma „revolučný kotol“ a nálada medzi organizátormi, či názory „osemdesiatdeviatkárov“ na neúspech ob-

³⁹ GREGOR, Marek. Na Slovensku je strach všude. Dostupné tamže.

⁴⁰ Hučko o štýle filmu napísal: „Filmárka s kamerou nakrúca veľa. Nakrúca na mnohých miestach, ale viac-menej len registruje. To, čo sa práve deje. Udalosti, ktoré sú významné a signifikantné, ale aj deje, ktoré nemusia byť vôbec relevantné. Ako napríklad spomínané smiešne či trápne predvolebné mítingy. Na registračnom prístupe sa veľa nezmení ani vtedy, keď začnú mítingy Antigorily. Animované vsuvky a herecké interpretácie sú cudzorodé, akoby sa spustil film vo filme.“ HUČKO, Tomáš. Na dobrý dokument angažovanosť a odvaha nemusia stačiť. Dostupné tamže.

⁴¹ HUDEC, Marek. Zuzana Piussi: Človeka spoznáš iba vtedy, keď mu dáš moc a peniaze. Dostupné tamže.

⁴² GREGOR, Marek. Na Slovensku je strach všude. Dostupné tamže.

⁴³ Čo konštatuje aj Tomáš Hučko. HUČKO, Tomáš. Od Fica do Fica. Príbeh dvoch rokov Slovenska v zázname Zuzany Piussi. Dostupné na <http://dokofilm.sk/filmy/od-fica-do-fica/>.

čianskych protestov. Naplňajú sa tak iné slová autorky, keď tvrdí: „Kvalita mojich filmov je samozrejme kolísavá – koniec koncov neexistuje nikto, kto by robil len dobré filmy. Môj štýl je navyše taký punkový...“⁴⁴

Zatiaľ posledný dokumentárny film autorky nesie názov *Krehká identita*. Je pozitívne, že sa v tomto prípade zdržala vlastných hodnotových súdov a vybrala sa cestou striktnej publicistickej reportáže. Zámerom bolo zmapovať formy slovenského nacionalizmu, odhaliť jeho príčiny, formy prejavu a poukázať na jeho aktuálny a značne reziduálny stav. I keď nejde o reprezentatívnu vzorku súčasného nacionalizmu, na čo opäť trefne poukazuje aj Tomáš Hučko.⁴⁵ Dokumentuje to už samotný úvod filmu, v ktorom odznie pateticky recitovaná báseň s národným obsahom z úst predstaviteľky Matice slovenskej. Piussi nastavila zrkadlo reziduálnym a v súčasnosti priam exoticky pôsobiacim inštitúciám a ich reprezentantom na základe striktne dodržiavanej metódy malého štábu: „Veci si zväčša nakrúcam sama, niekedy so zvukárom alebo kameramanom. Pri mojej metóde je veľký štáb kontraproduktívny. Potom ste na človeka, z ktorého chcete vytriahnuť niečo intímne a súkromné, v presile a je to cítiť na výpovediach.“⁴⁶ Dostať sa tak blízko k „národovcom“ do značnej miery záviselo práve od nerušivého spôsobu priblíženia sa. Dokumentuje to napríklad návšteva Mariána Tkáča, predsedu Matice slovenskej, v jeho kancelárii, kde Piussi zachytáva živorenie národovcov a živienie „národných obradov“, ktoré okrem hrstky fanatických sympatizantov nikoho nezaujímajú. Vzhľadom na voľný čas a nedostatok relevantnej agendy sa Marián Tkáč venuje maľovaniu „praslovenských“ motívov a portrétovaniu veľkomoravských kniežat, alebo skúma DNA Slovákov a stopy ich genetického fondu v celosvetovom meradle. Oveľa zaujímavejšia je naopak výpoveď presvedčeného národovca – Američana, ktorý Matici slovenskej daroval niekoľko miliónov korún, ktoré nenávratne zmizli, o čom svedčí zapečatený „slovenský zlatý poklad“. Ďalším národne orientovaným extrémistom, ktorý vo filme vystupuje, je kontroverzný politik Stanislav Pánis. S národnou ideou sa stotožnil natoľko, že svoj príbytok prestaval v štýle veľkomoravského panstva. Jeho aktivity v rokoch 1990 – 1992, keď sa zaslúžil o rozdelenie Československa dúchaním do nacionálnych pahrieb, resp. o vznik samostatného Slovenska, sú pomerne známe. I keď obhajuje klérofašistickú prvú republiku a prezidenta doktora Tisa, snaží sa svoj fundamentalistický názor oprieť o historický výskum a faktografiu. Jeho národne orientované aktivity a ideologický zápal však pôsobia rovnako reziduálne, anachronicky a exoticky, ako veľikášska architektúra na jeho pozemku. „Medzi národovcami som strávila dva roky, chcela som sa na nich pozrieť podrobne, aby človek, ktorý ich bežne nepozná, poznal, o akú spoločenskú skupinu ide. Nechcela som mudrovať a moralizovať, posudzovať, čo si má divák myslieť. Ja ako filmárka ukazujem svet a na divákovej skúsenosti a inteligencii zostáva, aby si urobil vlastný názor. Nechcem ľuďmi manipulovať, lepšie je vyprovokovať divákov myslenie. Mohla som si vziať napríklad historika, ktorý by vyvracal, ako to bolo so Slovenským štátom. Zdá sa mi to hlúpe, potom by už nešlo o môj autorský film. Nacionalizmus je strašne široká téma, nech

⁴⁴ KOLÁŘOVÁ, Klára. In *Filmové Listy*, s. 4.

⁴⁵ HUČKO, Tomáš. *Krehká identita*. Súčasný obrazy starého nacionalizmu. Dostupné na <http://doko-film.sk/filmy/krehka-identita/>.

⁴⁶ FRICHOVÁ, Lucia. Slovenská Lady Gaga. Režisérka Zuzana Piussi aj o tom prečo rada provokuje. Dostupné na <http://profit.etrend.sk/aktivny-zivot/slovenska-lady-gaga-2.html>.

ju teda spracuje Slovenská televízia publicisticky, ale takto som ja robiť nechcela.⁴⁷ Prepíate vnímanie národnej idey sa u protagonistov prejavuje dodržiavaním národno-kresťanských tradícií a uznávaním mýtov, upínaním sa k reinterpretácii histórie a príklonom k extrémne nacionálnym gestám a odkazom. Piussi tieto fanatické prejavy zobrazuje v ich nahote. Ide pri tom o reprezentácie zvyškového a ustupujúceho nacionalizmu, o národne orientovaný prejav exotizmu. Najzreteľnejšie to vystihuje kresťanská púť hŕstky fanatických veriacich po „slovenských“ stopách naprieč Maďarskom a Balkánom. Už ich skladba vyvoláva úsmev, pretože nesie stopy kresťanstva a šamanizmu. Hľadanie „praslovenských“ koreňov v praslovanskej histórii je ďalším rukolapným dôkazom, že prejavy nacionalizmu nepoznajú obmedzenia, prekážky, ani národné hranice. Polemika o pôvode Slovákov sa dostala až na Bratislavský hrad, keď pri odhalení sochy kniežaťa Svätopluka v jeseni roku 2010 zverejnila vládna nomenklatúra pod sochou tabuľku s nápisom o jeho slovenskom kráľovskom pôvode, čo vyvolalo plamenné diskusie sympatizantov a odporcov priamo pri nohách skulptúry. Historická obec tiež zareagovala podráždene. Piussi na margo tohto sporu povedala: „Kamarát, jazykovedec, ktorý učí na bratislavskej univerzite, mi hovoril, ako ich pozvali z Matice slovenskej a prehovárali, aby začali zamieňať všetko slovanské za slovenské. Viete, ja som predovšetkým človek, ktorý nakrúca filmy, chce kriticky rozmýšľať a sprostredkovať svet ľuďom, ktorí možno majú záujem ako ja slobodne myslieť. Mám rada také knihy a umenie a neviem si predstaviť, že by som mala zrazu presadzovať ten či onen názor na národovedstvo. Jednoducho som chcela ukázať ľudí, ktorí niečím žijú a hľadajú naše korene. To sa deje v každej zemi, každý národ si upravuje svoju históriu – robí ju čo najkrajšiu – a my sme národ mladý a tak to robíme tiež. Vezmite si, že títo ľudia, ktorí majú podobné názory, nám ešte vládnu! O to je to šialenejšie!“⁴⁸ Treba uznať, že je naozaj na mieste konštatovanie, že v kontexte symbolických reziduálnych večierkov Matice slovenskej, prepíatym recitovaním národných básní, zapáľovaním vatier a výstupmi na Kriván vyznieva súvislosť s politicky motivovanou národnou akciou na Bratislavskom hrade ako pokračovanie anachronickej tradície, ktorá patrí k životu prejavov nacionalizmu na Slovensku od začiatku deväťdesiatych rokov. Ale o ich potrebe a opodstatnení by sme mohli polemizovať aj v súvislosti s národnými záujmami všade na svete. *Krehká identita* len poukázala, ako sa národná identita upevňuje v praxi, doslova od detstva.

Tvorbu Zuzany Piussi môžeme na záver charakterizovať nielen prostredníctvom zjavných podobností s metódami Dzigu Vertova a štýlom cinéma-vérité, ale aj na základe rozdielov medzi ňou a týmito postupmi. Len tak dospejeme k definícii ďalších originálnych prvkov v jej režijnom prístupe a autorskom rukopise. Načrtli sme hlavné body, aby sme mohli jej prácu porovnávať. Išlo o vzťah autora k protagonistom, jeho vstupovanie do deja dokumentárneho filmu, tematický zámer, narábanie s technológiou snímania zvuku a obrazu, a nakoniec sme sa dotkli i zostrihu výsledného materiálu či riešenia etických otázok v prístupe autora k protagonistom. Piussi patrí k autorkám, ktorým viac záleží na obsahu filmu ako na jeho objektivite a forme. Má intuíciu na vyhľadávanie aktuálnych, kontroverzných, eticky rozporuplných i politicky „neprijemných“ tém. Pracuje s malým štábom, častokrát za vlastné peniaze, aby nemusela podliehať nárokom producenta. Jej nezávislosť jej umožňuje kriticky

⁴⁷ GREGOR, Marek. Na Slovensku je strach všude. Dostupné tamže.

⁴⁸ Tamže.

vystupovať v medziach publicistického žánru a tak demaskovať neduhy našej spoločnosti. Zatiaľ je jediná a to z nej robí originálnu postavu súčasného slovenského dokumentu. Často pracuje bez podpory oficiálnych inštitúcií, niektoré jej filmy nie sú uvádzané v kinách, ale bez jej pričinenia by mnoho káuz ostalo navždy zabudnutých a nezaznamenaných. Na škodu veci je, že nemá vo filmárskej obci oponenta alebo konkurenta.

**“WOMAN WITH A MOVIE CAMERA”:
THE DOCUMENTARY FILMS OF ZUZANA PIUSSI**

Martin PALÚCH

This paper interprets the work of documentary filmmaker Zuzana Piussi in terms of its clear similarities and differences to the principles of filmmaking employed by Dziga Vertov and the style of cinéma-vérité. Only in this way can one reach a definition of the additional original elements in her approach to directing and her distinctive authorial style. The paper outlines the main characteristics of Piussi's work, so that it can be reflected upon from the perspective of authorial strategy, and discusses the relationship of Piussi as filmmaker to the protagonists in her films, her involvement in the plot itself, the thematic focus of her work, the use of technology in capturing both image and sound, the editing of the filmed material and the resolution of ethical matters in her authorial approach to the protagonists. Piussi is a filmmaker more concerned with the content of a film than its objectivity or form. She has a talent for finding current, controversial, ethically questionable and politically “unpleasant” themes to base her work on. She works with a small film crew and often at her own expense, so she is not subject to the demands of a film producer. Her independence allows her to critically act as a journalist and thus unmask the ills in our society.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-0797-12 – Slovenská kinematografia po roku 1989.