

AUTENTICITA A DOKUMENTARIZMUS V SLOVENSKOM VIZUÁLNOU UMENÍ PO ROKU 1990

EVA FILOVÁ

Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava (APVV)

Abstrakt: Oživenie dokumentárnej tvorby na prelome milénia, spôsobené vplyvom dostupnej digitálnej techniky a nástupom mladej generácie, sa odrazilo aj vo vizuálnom umení – v potrebe vypovedať o privátnych, osobných, rodinných a partnerských situáciách či stereotypoch (Gabika Binderová, Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny), s presahom k verejným, spoločensko-politickým javom a fenoménom (Lubomír Ďurček, Peter Rónai, Elena Pätoprstá, Pavlína Fichta Čierna, Ilona Németh, Anna Daučíková, Kristián Németh, Mária Štefančíková, Katarína Karafová). Viaceré autorské stratégie, napr. denníkové záznamy, inscenovanie reality, observačné, participačné, performatívne a reflexívne prístupy v spracovaní reality, inšpirované svetovými trendmi a poučené teóriou, sa dotýkajú aktuálnych aj univerzálnych tém – osobnej a kolektívnej pamäti (zaznamenávanie a vymazávanie), miest pamäti, politického a sociálneho tela, rodových stereotypov atď. Napriek spoločným východiskám, motívaciám, použitým prostriedkom (dlhé statické zábery, oddramatizovaný dej) či antidiváckej „artovosti“ si vizuálne umenie a dokumentárny film zachovávajú vlastné pravidlá hry a špecifické spôsoby reprezentácie.¹

Kľúčové slová: autenticita, dokumentárnosť, slovenský, film, vizuálne, umenie

Od atrakcií späť k realite

Technologicko-informačný boom deväťdesiatych rokov 20. storočia, ktorý ruka v ruke s demokratizáciou spoločnosti zásadne zmenil naše myslenie a odstrihol nás od ustálených práv a pevných liniek, by sa dal prirovnať k situácii pred sto rokmi, keď ulice zaplnili prvé automobily, oblohou plachtili prví odvážni aviatci a Edisonov kukátkový kinetoskop a kinematograf bratov Lumièreovcov fascinovali prvých filmových divákov. Napokon, aj raná (predklasická) a postmoderná kinematografia vykazujú spoločné znaky. Sú nimi napríklad predvádzanie pôsobivých atrakcií v zmysle žánrovej mixáže (filmové pásma pozostávajúce z radu krátkych filmov: inscenovaných skečov, pracovných aj rodinných výjavov, záberov z prírodných, exotických a mestských scenérií vs. prepájanie rôznorodých štýlov, citácií, fikčných, dokumentárnych a paradokumentárnych postupov), fragmentarizovaný, mozaikovitý, prepletený narátiť (spektakulárnosť predstavenia, rozptýlenosť vnímania vs. kritický odstup, sebareflexivita), objavovaný a akcentovaný pohyb (príjazd vlaku, horizontálna jazda gondolou, vertikálna jazda Eiffelovkou vs. ručná kamera, steadicam, skycam, kruhové jazdy), a hlavne nadužívanie vizuálnych efektov (ručné kolorovanie a chemické farbenie filmu, stop-trik, dvojexpozície vs. špeciálne produkčné a postprodukčné počítačové efekty).²

¹ Text voľne nadväzuje na štúdiu Divadlo a teatralita v kontexte (slovenského) vizuálneho umenia. In *Slovenské divadlo*, 2015, roč. 63, č. 3, s. 208 – 220.

² O podobnostiach ranej a postmodernej kinematografie, o zrkadlení kinematografií „fin de siècle“ pozri

Boom digitálnych technológií a virtuálnej reality (od prvej, počítačovo generovanej 3D mimozemskej bytosti v *Priepasti* (James Cameron, 1989) až po multiplikovaných virtuálnych štatistov v *Gladiátorovi* (Ridley Scott, 2000)), fotošopových korekcií a liftingov, klamlivých a zároveň presvedčivých foto- a videomontáží, priniesol idealizovanú, dokonalú reprezentáciu skutočnosti, vzdialenú žitej realite, a prirodzene ovplyvnil aj smerovanie tak svetového, ako aj o čosi skromnejšieho slovenského vizuálneho umenia. Prostredníctvom videa, videoinštalácií, videoperformancií, digitálnych tlačí, softvérov a webových aplikácií reagovali umelci na narastajúcu technokraciu, informačný pretlak a vizuálny smog (satelity, reklamy, pornopriemysel), manipulačné stratégie a techniky (politické, reklamné, rodové), prestupovanie privátneho a verejného priestoru; privlastnením si nájdených materiálov reinterpretovali (transformovali, transponovali, simulovali atď.) ikonické filmové a výtvarné diela a pod.

Únik do iluzórnych, tajomných až mýtických svetov a rajských záhrad sa v tom čase premietol aj do slovenskej hranej filmovej tvorby nastupujúcej generácie (Martin Šulík: *Všetko čo mám rád*, 1992, *Záhada*, 1995, *Orbis Pictus*, 1997, *Krajinka*, 2000; Miro Šindelka: *Vášnivý bozk*, 1994; Eva Borušovičová: *Modré z neba*, 1997) – hoci v komornej atmosfére a bez počítačových efektov. Lenže pod bujnou, divoko rastúcou vegetáciou a stromami obťažkanými sladkými plodmi si hlboko v zemi razili cestu nahor hnilobné baktérie a pomaly, ale efektívne pracoval mechanizmus rozkladu. Likvidácia Kolyby síce nepriniesla zánik fikčných svetov, to by ani nebolo žiaduce, len ich utlmenie. Chýbajúce filmárske a technické zázemie i zlepšujúca sa (cenová, kúpna) dostupnosť digitálnych kamier, podnietili zvýšený záujem začínajúcich dokumentaristov (Peter Kerekes, Jaro Vojtek, Marko Škop, Robert Kirchhoff, Marek Kuboš, Zuzana Piussi, Juraj Lehotský, Daniela Rusnoková, Marek Šulík a ďalšie) o realitu v jej bizarnosti aj poetickosti, o hľadanie človeka a ľudských hodnôt, nadväzujúc tak na humanistický odkaz svojich pedagógov, Martina Slivku a Dušana Hanáka.

Volanie po pravdivom zachytení života, po autentickom človeku v jeho prirodzenom prostredí, po oslobodení sa od umelého príbehu, zaznievalo už od dvadsiatych a tridsiatych rokov minulého storočia v manifestoch Dzigu Vertova a Johna Griersona. Po vojne pridali talianski neorealisti sociálny a morálny aspekt, v päťdesiatych rokoch od zvukových káblov a ťažkých kamier oslobodení francúzski a britskí dokumentaristi vniesli čerstvý závan aj do hranej tvorby. Vari poslednou, nie tak dávnou záchrannou akciou filmu a filmového diváka proti citovej manipulácii, povrchnosti príbehu a technologickým efektom, ktoré bránia pravde, bola dánska *Dogma 95*.

Lenže kam až siahla oná pravdivosť a autenticita vo vzťahu k filmovému obrazu? Postava režiséra Friedricha Munroa vo filme *Lisabonský príbeh* (Wim Wenders, 1994) počas nakrúcania dokumentárneho filmu o Lisabone rezignuje na snímanie dývaním sa cez hľadáček kamery a rozhodne sa zaznamenávať „nevidené obrazy“ mesta pustenou kamerou, zavesenou na svojom chrbte. „Film, ktorý nikto nevidí, nemôže nič predať, je čistý a preto skutočný, je krásny a zároveň je nevinný. Dokiaľ ho nepoškvrní pohľad, je v dokonalom súlade so svetom. Dokiaľ ho nikto nevidí, je obraz neoddeliteľný od predmetu, ktorý zachytáva. A stačí jediný pohľad na obraz



Valie Export. Pózovanie pre video *Adjungierte Dislokationen*, 1973.

Zdroj: <http://www.altertuemliches.at>.

a tá vec v ňom zanikne.”³ Podľa francúzskeho teoretika François Josta však existencia udalosti niekedy závisí od jej vizualizácie⁴ – bez nej akoby neexistovala – či už v literárnom opise, reportáži, na fotografii, vo filme.

Munroe znegoval vertovovské vševidiace kino-oko (*Kino-Glaz*, 1924), ktoré pred sedemdesiatimi rokmi lovilo zábery priamo na uliciach a pristihovalo život v jeho rozmanitých podobách. Tým okom, ale aj telom kamery priamo v obraze, bol Vertovov brat, kameraman Michail Kaufman, ktorý pre film *Muž s kinoaparátom* (1929) ako nosič aj akčný hrdina prekonával prekážky s hlavným cieľom: zaznamenať z bezprostrednej blízkosti poetické aj všedné, pokojné aj dynamické okamihy života (prebúdajúce sa

mesto, jeho pulzácia), priblížiť bežne nevidené a nezažité adrenalinové situácie (pod kolesami vlaku, na továrenském komíne, medzi električkami, nad priehradou). Kamera ako protéza (fyzická zomknutosť kamery s telom, prilepené oko na hľadáčiku a dľaň na kľuke kamery) rozširuje alebo obmedzuje akčný okruh orgánu⁵: ruka sa stáva hnacou silou a súčasťou mechanizmu kamery a zorné pole oka sa zužuje a koncentruje na zvolený výsek (predkamerovej) reality.

V roku 1973 sa takouto kamerou-telom stala rakúska akcionistka Valie Export, keď si na zadnú a prednú časť tela pripevnila dve kamery Super 8 a počas chôdze paralelne snímala okolité prostredie. Svoje telo zmenila na multifunkčný pohyblivý statív, na snímací mechanizmus a výsledkom bol „fyzický film“ (s názvom *Adjungierte Dislokationen*) – vytvorený telom, fyzickou skúsenosťou, ponúkajúci divákovi nový zážitok z priestoru. Viac než o zaznamenávanie reality tak išlo o fyzický zážitok v zmysle interakcie medzi autorom/aktérom a materiálom, o skúsenosť ženského tela v úlohe (rodiaceho, upratovacieho, snímacieho, otočného) mechanizmu, stroja, spotrebného tovaru. Prirodzene, v duchu aktuálneho feministického hnutia za oslobodenie žien, s ústredným heslom „osobné je politické“.

Munroevo ležérne, neosobné snímanie malou digitálnou kamerou a tak trochu detinský truc v odmietaní zaznamenaného pohľadu evokuje očistnú kúru pred novým spôsobom vnímania a zaznamenávania reality. Jeho priateľ, zvukár Phillip Winter, mu zo zvukového záznamu prehovára do duše: „Z toho hrania s obrázkami si sa pomiatol, dostal si sa do slepej uličky a pred sebou máš múr. Otoč sa a začni zase veriť svojim očiam. Nie, nemáš ich na chrbte, nie, ver svojej starej kamere. Ona vážne dokáže natočiť oživené obrázky. Načo strácať čas s tými filmami do šuplíka, Fritz, keď môžeš nakrútiť čosi úžasného – svojím srdcom – na magický filmový pás.“⁶

³ Citát z filmu.

⁴ JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha : AMU, 2006, s. 10.

⁵ Pozri ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha : Mladá fronta, 2002, s. 22 – 23.

⁶ Citát z filmu.

Wendersova pocta k storočníci kinematografie je meditáciou nad stavom filmu, konfrontáciou klasickej filmovej suroviny a nastupujúceho digitálu, nostalgickou rozlúčkou s analógovým filmom. Expanzia digitálnych technológií priniesla nové možnosti pri skúmaní aj manipulovaní reality, a tiež nutkavú potrebu vo fotení a nahrávaní každodennosti a budovaní si munroeovskej knižnice (nikdy viac) nevidených obrazov, uložených na optických dátových nosičoch a externých diskoch. Keď na prelome milénia vchádzala do povedomia mladá generácia dokumentaristov, ktorú nestor slovenskej kritiky Pavel Branko pomenoval ako Generáciu 90⁷, svetová dokumentaristická vlna, „documentary turn“⁸, sa preliala aj do slovenského vizuálneho umenia.

Od nežnej krajiny k drsnej azylovej realite

V roku 2011 sa konceptuálny umelec Ľubomír Ďurček vrátil k svojmu staršiemu, odloženému fotografickému materiálu, ktorý zdigitalizoval a cez počítačový program skompletizoval do 50-minútového filmu *Softland / Nežná krajina*. Išlo o 514 farebných diapozitívov z obdobia intenzívneho spoločenského pohybu od 2. mája 1990 do 1. mája 1991, v ktorých formou denníkového záznamu zachytil udalosti prívatného aj umeleckého charakteru (osobné eventy, výstavy, združenie Nová vážnosť, letné sústredenie amatérskych výtvarníkov), nájdené aj vytvorené objekty, porevolučný mestský kolorit (múry s heslami a so strhnutými a prelepenými volebnými plagátmi, ošarpané steny a rozbité cesty, výklady), svojich blízkych a známych.

Napriek východiskovému statickému obrazovému materiálu, dielo vykazuje filmové znaky: časopriestorové vzťahy (filmový, historický, subjektívny čas a priestor, rôzne veľkosti obrazu), rytmus (určený rýchlosťou striedania diapozitívov), vizualitu (prchavosť momentiek, neostrosť), akustickú rovinu (pravidelný rytmus mechanizmu diapriektora po istom čase začneme vnímať ako hudbu). Tento statický a zároveň rozhybaný denníkový záznam stojí kdesi na pomedzí štrukturálneho (skladobný princíp, presne daný rytmus, práca s fotografickým materiálom, „flicker efekt“, ktorý vzniká pri striedaní diapozitívov, fragmentárnosť, auto/reflexívnosť) a spontánneho filmu (bezprostredný záznam reality cez subjektívny pohľad a osobné prežívanie, fotografické série z akcií a „riadených náhod“ majú blízko k pookienkovému snímaniu a niekoľkosekundové intervaly trvania zastaveného času zdanlivo pripomínajú princíp „flash & freeze“).

Autobiografické denníkové záznamy, zväčša realizované v písomnej a kresbovej podobe, budované na spontánných, autentických osobných až intímnych spovediach, majú aj svojich filmových predchodcov. Priekopníkom filmového denníka bol avantgardný filmár a maliar Oskar Fischinger, ktorý v roku 1927 počas tri a pol týždňového pešieho putovania z Mníchova do Berlína (*München-Berlin Wanderung*) v krátkych, jedno- až viacpolíčkových záberoch snímal krajinu a jej obyvateľov. Jeho

⁷ BRANKO, Pavel. Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. In *Film.sk*, 2004, roč. 5, č. 2. Dostupné na http://old.film.sk/show_article.php?id=2013. Režisér Ivan Ostrochovský hovorí o „generácii hlasu 98“. Viac PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Vlna, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015, s. 141.

⁸ Ide o „dokumentárny obrat“ v zmysle naratívnych a sub/žánrových prostriedkov, ako auto/portrét, denník, orálna história, investigatíva, reportáž a pod., využívaných (nielen) v umeleckých projektoch, ktoré sú zamerané na reflexiu aktuálnych problémov či histórie.



Lubomír Ďurček: *Softland / Nežná krajina*, 2011. Zdroj: <http://www.artdispecing.sk>.

nasledovník, litovsko-americký experimentálny filmár Jonas Mekas, začínal s filmovými denníkmi už v päťdesiatych rokoch a vo svojom prvom dokončenom denníkovom filme *Walden* (tiež *Diaries, Notes and Sketches*, 1969) kombinuje krátke rodinné výjavy a selfies so zábermi priateľov z newyorskej nezávislej scény. Sníma mestské, pouličné aj prírodné zákutia, strieda čiernobiely, tónovaný a farebný materiál, a to všetko prekladá písaným komentárom. V oboch prípadoch autori strihali nakrútený materiál priamo v kamere, čím zachovali časovú a dejovú následnosť.⁹

Ďurčekov *Softland* je však viac než len privátnym memoárovým a umeleckým záznamom. Je pamäťovou stopou turbulentnej doby, v ktorej sa rozbiehala demokratizácia našej spoločnosti, prebehli prvé slobodné voľby, viedla sa tzv. pomlčková vojna a upevňovala sa pozícia Vladimíra Mečiara. Nejde v ňom ani tak o politikum, ako o stav spoločnosti. Ďurček abstrahuje výseky z reality, skúma vzťahy geometrických tvarov, zameriava sa na „nové formy spoločenskej dysfunkcie – do popredia vystupujú nespočetné záznamy strhaných plagátov novovzniknutých politických strán a zoskupení, (...) funkčných porúch v komunikačnom systéme spoločnosti, (...) vedome pracuje s odkazmi na nedávno minulé, avšak históriu už vstrebané umelecké prúdy, (...) využíva aj zábery z televíznej obrazovky, (...) priehľady do osobného života autora, (...) odkazy do kultúrnej sféry – fotografie z podujatí, ktoré autor navštevoval alebo ktoré priamo spoluvytváral. (...) Spomenuté sémantické ‚kultúrne vrstvy‘ sú zmixované bez zjavného dramaturgického či autorského zámeru, bez akéhokoľvek ‚katarzného‘ vyústenia či záverečnej pointy. (...) Napriek tomu alebo práve preto vzniká monumentálny obraz spoločnosti na prelome vekov.“¹⁰

Spoločensko-politickou rovinou má *Softland* blízko ku skupinovému fotorománu *Cinétracks* (Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Chris Marker, Jackie Raynal, Jacques Loiseleux, Jean-Pierre Gorin, Philippe Garrel, Gérard Fromanger, Jean-Denis Bonan, 1968). Ide o dlhometrážnu mozaiku pozostávajúcu zo statických fotografií/záberov, ktoré konzervujú priebeh parížskeho revolučného mája 1968: študentské nepokoje, ktoré prerástli do masívneho odborového štrajku, odhodlané tváre študentov aj policajtov, rozbité výklady, vytrhané dlažobné kocky, barikády, zničené tabule s názvami ulíc, štrajkové výbory, zranených, obete, pohreby, politické heslá, plagáty, ka-

⁹ Denníkovú formu bez dodatočného strihu má aj Ďurčekovo video *Extervencia* (1991), ktoré je záznamom krátkych udalostí, avšak s vopred premyslenou, snovou štruktúrou.

¹⁰ HRABUŠIČKÝ, Aurel. Medzičas Nežnej krajiny v Medzipriestore Lubomíra Ďurčeka. In KERATOVÁ, Mira (ed.). *Lubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie*. Bratislava : SNG, 2013, s. 89 – 92.

rikatúry, palcové novinové titulky a správy. Fotografie sú radené v rôznom tempe, niekde kamera kľže po ich povrchu, odjazdí z detailu na celok, alebo naopak, najazdí na detail. Jednotlivé výjavy sú komentované písanými medzititulkami.

Ďurčekovým zámerom však nebolo pôsobiť emocionálne, angažovane ani apelatívne ako v prípade francúzskych ľavicovo orientovaných filmárov. Takáto spoločenská naliehavosť sa, neplánovane, dostala do videa Eleny Pätoprstej *Azyl* (1996), ktoré vytvorila počas študijného pobytu v mediálnom centre K.I.E.Z. v Dessau. „Natočila ho v azylovom domove pre kurdských utečencov v momente, keď sa kurdske ženy dozvedeli prostredníctvom televízie o bombardovaní Kurdistanu, kde zostali bojovať ich muži. Pôvodný nasnímaný obrazový materiál, vypovedajúci o dramatických udalostiach, je nielen podporený dramatickou hudbou, ale tiež rytmizovaný gradovaným strihom a detailnými zábermi kamery, vracajúcej sa k tváram kurdských žien.“¹¹ Video sa začína v kuchyni počas bežnej prípravy jedla a presúva sa do miestnosti s televízorom a do ďalších priestorov, v ktorých spolunažívajú ženy troch generácií. V nepretržitom pohybe sleduje tváre a gestá žien, skromne zariadené časti domu – kuchyňu s radom varičov, kúpeľňu s radom umývadiel a sprchovacích boxov. Snímaný obraz mení expozíciu (svetelnosť, kontrast), od momentu správ sa obraz spomaľuje a reálny zvuk v obraze je nahradený sugestívnou hudbou.¹² Kamera počas mapovania priestoru narazí na osobné predmety (stolové hodiny s portrétom), pripomienku výročia chemickej genocídy na kurdske mesto Halabďža pod vedením Saddáma Husajna v marci 1988, popkultúrnu ikonu (plagátová ponáška na Ramba) a odkaz k vojnovnej histórii (plagát s britskou stíhačkou Spitfire EB-Z vo vzdušnom súboji) – v úlohe zástupných symbolov západných spojencov (USA, Veľká Británia) bojujúcich proti Iraku. Pätoprstá zabrádla do témy, ktorá sa nás v tom čase netýkala: žili sme vlastným politickým a nacionálnym izolacionizmom a len sporadicky sme sa stretali s jazykovo (aj kultúrne) nie príliš vzdialenými utečencami z vojnov postihnutých štátov bývalej Juhoslávie. Vojnami skúšaní Kurdi našli útočisko v Nemecku či Turecku, nás utečenecká kríza dobehla až v auguste 2015 v „dodávke smrti“ so 71 sýrskymi migrantmi, udusenými neďaleko rakúsko-slovenských hraníc.

V nemeckom Dessau vznikol aj materiál k videu Petra Rónaia *bau Haus* (1995) – záznam z otvorenia medzinárodného festivalu elektronického umenia OSTranenie v pôvodnej budove Bauhausu (1925 – 1932). Rónai cez seba vrství dva typy obrazu: priehľadný, statický záber na čistiacu videokazetu (Head-cleaning cassette) a pohyblivé zábery z ruky z exteriérových a interiérových priestorov budovy. „Je to jeden z autorových konceptov, ktorý má niekoľko vrstiev čítania. Prvá súvisí s istým typom tautológie, kde autor tematizuje dnes už archívny technický nosič – VHS pásku, na ktorom je video urobené. Ďalšie dve sa viažu na metaforu čistenia (vymazávania) samotného dokumentu, resp. „prečistenia hlavy“, rónaiovskej vtipnej parafrázy anglického Head-cleaning.“¹³ Rónaiovské vrstvenie informácií je založené na ich vzájomnej negácii: zaznamenávaní a vymazávaní, tvorení a ničení, čo vo vzťahu ku *geniu loci*

¹¹ ORIŠKOVÁ, Mária. Elena Pätoprstá. In 60/90. 4. výročná výstava SCCA Slovensko [katalóg výstavy]. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999, s. 64 – 65. Elena Pätoprstá získala za tento dokument cenu filmovej kritiky na Medzinárodnom festivale dokumentárneho filmu a videa v Čadci roku 1996.

¹² Ide o skladby z albumu *In Existence od Beautiful World* (Phil Sawyer, 1994).

¹³ GERŽOVÁ, Barbora. Peter Rónai. In *Film. Directed by Artists. Film v súčasnom umení* [katalóg výstavy]. Nitra : Nitrianska galéria, 2012, s. 24.

nadobúda aj historický význam. V roku 1933 bola totiž táto významná umelecká škola zatvorená nacistami a zákazom moderného umenia v roku 1936 mali byť zlikvidované nespočetné diela a ich autori, previazaní aj s Bauhausom. Oba (štýlovo aj tematicky ojedinelé) príklady z polovice deväťdesiatych rokov, *Pätoprstej Azyľ* aj *Rónaiov bau Haus*, pracujú s historickou pamäťou a samé sa tiež stali znakmi doby – v zmysle využitia technických vymožeností expandujúcich digitálnych kamkordérov, s efektami umožňujúcimi úpravu obrazu a zvuku priamo počas nahrávania alebo počítačovo pri postprodukcii.

Od sociálneho herca k sociálnemu portrétu

Ekonomická transformácia spoločnosti po roku 1989, liberalizácia trhu, kupónová privatizácia, nárast životných nákladov, nerovnomerný rast ekonomiky (priemyslu) v jednotlivých regiónoch, znižujúci sa podiel poľnohospodárstva a likvidácia zabehnutých podnikov, rastúca nezamestnanosť, krátenie sociálnych dávok, zarúčené recepty na rýchle zbohatnutie prostredníctvom rizikových investícií (v podvodných fondoch, pyramidových hrách) a v neposlednom rade globálna hospodárska kríza výrazne zmenili ekonomickú štruktúru obyvateľstva a prehĺbili sociálne rozdiely. Slovom sociologičky, „vývin sociálneho zabezpečenia na Slovensku za posledných 15 rokov možno charakterizovať ako prechod od univerzalistických ľudskoprávných ideí k minimalistickej verzii sociálnej pomoci“¹⁴. Daný stav spoločnosti, so zaostrením na slabšie sociálne vrstvy obyvateľstva, sa začiatkom milénia stal výdatným materiálom práve pre mladú generáciu slovenských dokumentaristov, z ktorých viacerí odvtedy pokročili až k celovečernému hranému debutu.¹⁵ V slovenskej kinematografii tak našiel pevné zakotvenie nie príliš divácky vďačný, skôr artovo zameraný žáner sociálnej drámy.¹⁶ O tzv. sociálnom obrate (social turn)¹⁷ však môžeme hovoriť aj na poli vizuálneho umenia, a to v súvislosti so sociálne zameraným, participatívnym umením, ktorého hlavnou tvorivou materiálou je človek.

Už v roku 1997, v rámci videoinštalácie *Na čo nemyslíš, nie je* (1997), prezentovala Pavlína Fichta Čierna svoj prvý videoportrét – herečky Anny H., v ktorom pred kamerou frontálne sediaci moletná žena v tichosti prežíva vlastný vnútorný nepokoj. V nasledujúcich videách *Janka Saxonová* (2002), *O Jozefovi* (2003), *S Marošom* (2003), *Mladistvý David R.* (2004), *Dáma v modrom* (2005), *Rekonštrukcia* (2005) zaznamenáva Čierna „malé histórie“ miestnych (žilinských) čudákov, ľudí z okraja spoločnosti či s nejakým hendikepom, s traumou, pamätníčku holokaustu, obeť domáceho násillia. Avšak postihnutie či negatívna životná skúsenosť nie sú podmienkou: Čierna komponuje portrét svojráznej žilinskej podnikateľky s pohľadnicami (*Zo scenára Jaroslavy Vislockej*, 2007), zaznamenáva výpovede zamestnancov žilinského detského krízové-

¹⁴ KUSÁ, Zuzana. Diskurz a zmeny sociálneho štátu. In *Sociológia*, 2008, roč. 40, č. 1, s. 6.

¹⁵ Napr. *Zázrak* (Juraj Lehotský, 2013), *Deti* (Jaro Vojtek, 2014), *Eva Nová* (Marko Škop, 2015), *Koza* (Ivan Ostrochovský, 2015).

¹⁶ Bližšie napr. MIŠÍKOVÁ, Katarína. Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In MIŠÍKOVÁ, Katarína – FERENČUHOVÁ, Mária (eds.). *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava : VŠMU, 2015, s. 29 – 36.

¹⁷ BISHOP, Claire. *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum 2006. Dostupné na <http://newsgrist.typepad.com/files/claire-bishop-the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-in-2006-artforum.pdf>.

ho centra (Náruč, 2009), aj intímnu spoveď ženy počas presádzania izbového kvetu (*Presádzanie*, 2010). Ku každému z nich pristupuje s trpezlivosťou a empatiou, so špecificky zvoleným filmovým jazykom. Pre *Janku Saxonovú* si zvolila observačnú, pozorovaciu metódu, ktorou sleduje denný harmonogram mentálne postihnutej ženy – od ranného vstávania, obliekania, komunikovania s matkou cez obľúbené domáce činnosti až po pouličný zber papiera. Statická kamera, spomalený obraz a asynchrónny zvuk zodpovedajú nedvižnému životnému rytmu ženy, navyše, jednotlivé sekvencie sú „prerušené“ (prestrihnuté) poruchou v obraze.

Americký filmový kritik a teoretik Bill Nichols rozlišuje šesť dokumentárnych módov: výkladový, poetický, observačný, reflexívny, participačný a performatívny, pričom observačný „pozerá na sociálneho herca, ako sa zaoberá životom, akoby kamera nebola prítomná“¹⁸. Sociálny herec je podľa Nicholisa skutočný človek, predstavujúci nám seba samého v príbehoch, ktoré nám približujú vierohodnú predstavu o zobrazovaných životoch, situáciách a udalostiach.¹⁹ Vo videotriptychu *Traja muži na život* (2003) vytvorila Čierna tri osobité portréty mužov z okraja spoločnosti: Jozefa, Maroša a Vlada.²⁰ Amatérskeho výtvarníka Jozefa (*O Jozefovi*), ktorý je pravidelným návštevníkom žilinských vernisáží a účastníkom autobusových zájazdov na európske prehliadky umenia, sleduje pohyblivá kamera z ruky „pri jeho svojských interpretáciách v prostredí jednej z chátrajúcich budov továrenského komplexu Slovena v Žiline, kde pracuje ako manipulant pary. Odhalil mi svoj utajený ateliér, preplnený množstvom najrôznejších výtvarných artefaktov, a prezradil mi svoje názory na život a umenie. Jednotlivé obrazy som popretkávala zrýchlenými časťami s hudbou jeho obľúbenej kapely Alkatraz.“²¹ Čierna Jozefa nielen sleduje, ale nechá sa ním doslova unášať, jeho spontánnym rozprávaním a tak trochu narcistickým predvádzaním, čím výpoveď nadobúda participačnú a najmä performatívnu hodnotu v zmysle intenzívneho prepojenia filmára so subjektom, s jeho osobnými názormi, emóciami, skúsenosťami.

Marošovi (*S Marošom*) autorka zverila kameru, aby zaznamenal dobre známe prostredie vlastnými očami aj s autokomentárom. „Kameru som vložila do rúk Marošovi, a bola zvedavá, čo uvidím. Prispôsobila som sa jeho režimu a tempu. Prechádzala som po niekoľko dní s Marošom jeho obvyklú okružnú trasu a trpezlivo počúvala jeho dojímavé komentáre. Tuhým stiskom držal kameru a prepletal spomienky s prítomnosťou. Kolísanie obrazu kopíruje Marošovu chôdzu a rezonuje v ňom nechcený humor s nádychom osobnej tragédie. Podmienkou však je, aby divák celkom spomalil, ak chce absorbovať jeho vlastný autoportrét: video je pomerne dlhé a odvíja sa pomaly...“²² Cez hľadáček kamery Maroš najprv pozoruje zem v parku s napadanými listami, postupne zdvíha hlavu a v korunách opadaných stromov hľadá švitoriaceho vtáka, otáča kameru na svoju tvár, predstavuje miestnosti domu, v ktorom žije s otcom, záhradu, jedáleň, v ktorej sa stravuje, prechádza nákupným strediskom atď. Marošovo ja-rozprávanie o sebe, o rodičoch, previazané s obrazom (domáceho pros-

¹⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha : AMU, 2010, s. 164 – 167.

¹⁹ Tamže, s. 34.

²⁰ Štvrtým portrétom bol premietaný diapozitív s názvom *Bez Kamila*.

²¹ ČIERNA, Pavlína Fichta. *Traja muži na život a ja*. In *Umělec*, 2005, č. 1. Dostupné na <http://www.divus.cc/praha/cs/article/three-men-for-life-and-me?printLayout=true>.

²² Tamže.

tredia), má doslova výkladový charakter, ktorým sa prihovára k autorke/divákovi²³. Prítomnosť autorky v úlohe poslucháča aj osobného asistenta pri manipulácii s kamerou či Marošov rozhovor s otcom v obraze sú zase participačného charakteru, pri ktorom „filmár a sociálni herci na seba vzájomne reagujú, tvorca sa zúčastňuje toho, čo sa deje pred kamerou: hlavným príkladom sú rozhovory“²⁴. Záver sa nesie v reflexívnom móde, keď autorka púšťa Marošovi jeho záznam na obrazovke počítača a odkrýva tak video-dispozitív. Maroš to komentuje: „Ináč som na návšteve a sledujem ten svoj výkon, čo som si natočil počas minulého týždňa. Ináč je to nádherná vec, keď sa človek vidí. Môžem už skončiť?“

Nepretržitý, spomalený a zadrhávajúci sa tok rozprávania postihnutého Maroša, podobne ako sledovanie Janky Saxonovej či Jozefa, vyžadujú veľkú dávku trpezlivosti, ktorú Čierna (v tom čase matka malých detí, žijúca v cudzom prostredí mimo svojho rodiska, mimo spoločenského a umeleckého života, a teda tiež vyčlenená mimo spoločnosť) vynakladá pri spoznávaní bizarných miestnych obyvateľov. Pre portrét Vlada (*Od Vlada*) „som zvolila statickú kameru. Uprene pozerá a v troch intervaloch počas troch minút odovzdá posolstvo Od Vlada. Hovorí pokojne, štylizovanou rečou programátora, o svojej nájdenej viere a komunikácii s Bohom. Monotónnosť jeho spovede pripomína zároveň odriekanie modlitby. Každú vetu, každé slovo sme vopred starostlivo prediskutovali. Nechcela som nič navyše. Zvuk som upravila tromi stopami, vinie sa ako nekonečná rieka a na príslušnom obraze je príslušná stopa zrozumiteľná.“²⁵ „Zvláštnosťou Vladovho metaforického posolstva, ktoré sugestívne prednáša, je, že svoje myšlienky týkajúce sa viery v Boha vyjadruje v terminológii počítačového jazyka.“²⁶

Záujem o netypických (netypizovaných) ľudí z okraja spoločnosti, z problematického (rodinného, sociálneho) zázemia, stigmatizovaných duševnou či fyzickou poruchou, čudáctvom alebo odlišnou farbou pleti, dlhodobé budovanie vzájomného vzťahu, dôvery a empatie, je najbližší dokumentaristovi Jarovi Vojtekovi. Nachádzame ho v téme opustených detí (cyklus *Nechcené deti*, 2000), psychicky postihnutého muža (*Blázonko*, 2003), neľahkej integrácie kazašsko-slovenskej rodiny (*My zdes*, 2004), aj v zaujatí aktivitami rómskej rodiny Sendreiovcov (*Malá domov*, 2008; *Cigáni idú do voľieb*, 2012), rodinou bezdomovcov (*Z kola von: Čo je za tým?*, 2010), autistickými deťmi a ich rodičmi (*Tak ďaleko, tak blízko*, 2014). No kým Vojtek prešiel vývinom od individuálneho ku skupinovému sociálnemu portrétu, od krátkeho k dlhému filmu, Čierna skladá skupinový portrét z jednotlivcov (ide jej predovšetkým o jednotlivcov)²⁷ prostredníctvom veľkoplošných projekcií rozložených v priestore galérie.

V súrodeneckom diptychu z roku 2004 sa Čierna zamerala na životy a osudy rómskych detí. Vo videu *Mladistvý David R.* sa David nachádza vo výkone väzby, kde uniká do sveta fantázie. Krátke zábery na jeho „hry“ (preskakovanie mrežovaného tieňa na dlážke, kreslenie prstom na bielu stenu, boxovanie holými päťami do steny,

²³ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárneho filmu, s. 164, 181.

²⁴ NICHOLS, Bill. Tamže, s. 166.

²⁵ ČIERNA, Pavlína Fichta. Traja muži na život a ja. In *Umělec*, 2005, č. 1. Dostupné na <http://www.divus.cc/praha/cs/article/three-men-for-life-and-me?printLayout=true>.

²⁶ RUSNÁKOVÁ, Katarína. *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*. Bratislava : VŠMU, 2006, s. 167.

²⁷ Pavlína Fichta Čierna vytvorila aj skupinový portrét v reportáži o ružomberskej segregovanej rómskej komunite v Ružomberku, *Škola základná* (2011). Informácia získaná z rozhovoru s autorkou, 19. 10. 2016.

Pavína Fichta Čierna:
Difúzny portrét, 2007.
 Záber z videa.



lietanie, strieľanie atď.) sú predelené prudkou čiernobiou horizontálnou stieračkou, ktorá v spojení so zvukom symbolizuje cvaknutie zámku či zabuchnutie mreží. Video *Jarka uprostred* sleduje Davidovu sestru, ktorá sa v biednych podmienkach stará o mladších súrodencov, pričom neutešenú realitu odľahčujú groteskne zrýchlené časti.

Kým David a Jarka majú život pred sebou, hoci je bez svetlých vyhliadok, nasledujúci diptych z roku 2005 predstavuje dvoch stroskotancov, „ktorým sa z rôznych dôvodov nevydaril ich vlastný život. (...) staršieho muža-bezdomovca (*Pošta pre teba*) a ženy v strednom veku (*Správa o reáliách Evy Č.*) vo forme fragmentov ich osobných výpovedí. Každý z nich sa vracia v spomienkach do detstva a spomína na svojich rodičov. V prípade muža-bezdomovca ide o smutné, tragické zážitky, (...) v prípade Evy Č. sú to pozitívne návraty do detstva.“²⁸

Trauma z detstva sprevádza aj psychicky postihnutého muža, ktorý vo videu *Difúzny portrét* (2007) spomína na svojho násilníckeho otca-alkoholika, ktorého sa vždy bál. Tento strach a negatívny vzor, ktorý mal v otcovi, považuje za príčinu svojej diagnózy, schizofrénie, celoživotnej invalidity. Statická kamera sníma frontálne sediaceho, rozprávajúceho muža, pričom obraz sa zrkadlovo rozlamuje na dve časti: muž rozpráva raz v jednej, raz v druhej polovici obrazu, zrkadlenie však nie je mechanické, ale časovo posunuté. Autorka metaforicky rozdeľuje osobnosť muža, má to však háčik: napriek priznanej diagnóze a traume z detstva, mužovo inteligentné rozprávanie reflektujúce dobu, v ktorej prežil veľkú časť života (totalita, dvojtvárnosť otca-komunistu) a život s diagnózou v spoločenskom vylúčení, sa nezhoduje s očakávanými prejavmi postihnutia.²⁹ Spoločenské predsudky, ktoré nás ovládajú vo vzťahu k akejkolvek ľudskej odlišnosti, mávajú veru ďaleko od skutočnosti.

Čiernej psychologicko-sociologická sondáž sa však neobmedzuje len na spoločenských čudákov a vydedencov, ale siaha k oveľa širším (a menej viditeľným) socio-patologickým javom. Vo videu *Rekonštrukcia* (2005) nás priestormi práve prerábaného bytu sprevádza žena v zrelom veku a spomína na roky, keď bola v tomto byte fyzicky a psychicky týraná manželom. V jedinom neprerušenom zábere prechádza

²⁸ RUSNÁKOVÁ, Katarína. *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, s. 168 – 169.

²⁹ Muž, ktorý popri inom trpel agorafóbiou, nadobudol všetky poznatky z rádia a zo starých novín. Informácia získaná z rozhovoru s autorkou, 19. 10. 2016.

priestormi a popisuje hrôzu, ktorú v nich zažila. Názov videa tak nadobúda viacero významov: rekonštrukcia na „mieste činu“, rekonštrukcia bytu, rekonštrukcia (obnova, obroda) osobného života.

V jednom, tentoraz statickom zábere je nasnímaná aj *Dáma v modrom* (2005) – rozprávanie starej ženy plynúce spolu s horiacou cigaretou. Autorka pristúpila k portréту ženy ako k umeleckému dielu s protikladnou formou voči obsahu: esteticky harmonickú centrálnu kompozíciu ženy v kresle v príjemnom, tak trochu melancholickom modrom ladení sprevádzajú spomienky na detstvo, rodinu a – holokaust.

Čierna, v pozícii výskumníčky a experimentátorky, pristupuje ku každému subjektu zo svojich videí ako k jedinečnému a neopakovateľnému živému materiálu. Tomu prispôsobuje aj zvolené výrazové prostriedky – od jednoduchších k viac štruktúrovaným metódam, od vonkajšej observácie k znútorneniu. Napokon, vo videoperformance *Terapia* (2010) si sama autorka osvojuje rolu sociálneho herca, predstupuje pred kameru a odhaľuje svoj každodenný rituál. Paradoxne, ak všetci jej doterajší, rôznym spôsobom hendikepovaní aktéri pôsobili navonok prekvapivo životaschopne, tak Čierna dospeje k významnému kroku: k odhaleniu svojho krehkého zdravia³⁰ a spôsobu, akým požíva množstvo liekov – ich kombináciou s makovými, lekárovými „babičkinými buchtami“. Pre rôzne činnosti a ich prežívanie volí širokouhlý objektív so zdanlivým efektom „rybieho oka“, či skôr „kukátka“ do súkromia: či už ide o opakovaný rituál nakupovania buchiet v supermarketoch, snové prestrihy (relaxačné výjavy na lúke) snímané v protisvetle, alebo domácu prípravu liekov a buchiet a ich konzumáciu. Vo zvukovej stope popri bežných ruchoch necháva zaznieť pokyny kameramana, s ktorým v prípade potreby komunikuje. Čierna pristupuje ku konzumácii liekmi naplnených, bohato pocukrovaných buchiet ako k slastnému zážitku, k „sladkej terapii“. Tou druhou (auto)terapiou je samotný akt nakrúpania, objavovania „tých druhých“ aj seba samej, lebo „jediný spôsob, ako sa na seba prezentáciu pripraviť, je stať sa členom spoločnosti“³¹.

Z nedávnej tvorby spomeniem ešte jednu Čiernej prácu – *Reportáže* (2013), ktoré vznikli ako objednávka smerom k regionálnej Televízii Zemplín. Autorka v úlohe (súkromného) objednávateľa zadala súkromnej televízii vytvoriť „nekorektnú“ reportáž – takú, aká by sa v bežných správach nemohla objaviť z dôvodu otvoreného pomenovania problémov, ktoré ťažia daný región (pašovanie a úplatky na slovensko-ukrajinskej hranici, dlhodobé a systematické vyčleňovanie rómskej menšiny, jej udržiavanie pod hranicou chudoby, bez pracovných príležitostí, napospas úžerníkom). Hoci dvadsaťminútové video, pozostávajúce z dvoch reportáží (z hranice a z rómskej osady), v obraze aj mimo obrazu sprevádza televízna redaktorka, kľúčová bola prítomnosť Čiernej, ktorá si vďaka empatii a predchádzajúcim skúsenostiam získala dôveru anketovaných účastníkov, a tým aj ich bezprostredné výpovede na kameru.³² Výsledkom je paradoxná situácia: v galériách vystavené reportáže „pre Pavlínou Fichtu Čiernu“ sú pravdivejšie než tie, ktorými nás krmia televízne spravodajstvá.³³

³⁰ Čierna už vo videu *Prevoz* (2002) v pozícii pacienta na vozíku nasnímala jazdu priestorom nemocnice, sociálne zariadenie, labyrint chodieb, ponuré zákutia a priestory výťahov.

³¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*, s. 29.

³² Informácie získané z e-mailovej komunikácie s P. F. Čiernou, 23. 10. 2016.

³³ Na pomedzí videozáznamu a reportáže pracuje aj o generáciu mladší výtvarník a aktivista Tomáš Rafa. V dlhodobom projekte *Nový nacionalizmus v srdci Európy* bez komentára zaznamenáva neonacistické protirómske pochody, Dúhový Pride v krajinách V4, maliarske workshopy, pri ktorých spolu s obyvateľmi

Od autora k divákovi, od privátneho k verejnému

Inšpirácie čerpané z každodenného života, realita ako tvorivý materiál, práca s individuálnou či kolektívnou pamäťou, miestom pamäti, reflexia rodinnej histórie, súčasných spoločenských javov a problémov nachádzajú v novom miléniu čoraz väčšiu odozvu aj v tvorbe ďalších vizuálnych umelcov. Anton Čierny vo výše dvoj-hodinovom videu *Už ani neviem po koľkokrát* (2002) zaznamenáva svoju pravidelnú cestu autom z domu k rodičom a späť k vlastnej rodine. Kamera z kufra auta sleduje lúčenie (mávanie), ubiehajúcu cestu a meniacu sa krajinu. Reálny čas záznamu sa zhoduje s reálnym časom cesty, zdvojovanie motívov (dva dlhé neprerušené zábery, dve cesty, dve krajiny, odprevádzanie rodičmi na jednej, manželkou a dcérou na druhej strane cesty) reprezentuje zdvojené bytie „tu“ a „tam“, pričom samotná jazda autom ako forma samoty je bytím „pre seba“, bytím „sebou“ – aktom slobody aj kontemplácie.

Cesta je ústredným motívom aj vo videu Gabriely Binderovej *East Side Story* (v spolupráci s Erikom Binderom, 2003). „Autorka v ňom s vtipným nadhľadom tematizovala ‚súkromný príbeh‘ svojej vlastnej výtvarníckej rodiny – diváci mali možnosť nazrieť nielen do ich bratislavskej domácnosti, ale hlavne sledovať ich dobrodružnú cestu cez celé Slovensko z Bratislavy na mystikou opradený východ vlakom Šarišanom, ktorý dodnes nesie znaky ‚socialistickej kultúry cestovania‘. (...) V hlavných dejových líniách videopribehu, v ktorom sa prelína dokument s fikciou, diváci sledujú, ako sa v mikroklimé rodiny preplietajú rozmanité nuansy vzťahov, vychádzajúce z privátnej sféry výtvarníčky, ktoré sú spojené s jej osobným, emocionálnym svetom, kde dominujú roly manželky, matky a partnerky.“³⁴

Aj vo videu *Sunday Army* (2003) Binderová tematizuje opakujúci sa rodinný rituál: prípravu nedeľného obeda, ktorého hlavnou položkou sú rezne. Reznová genéza sa začína v štýle grotesky, fixovaná kamera v zrýchlenom tempe sníma ľudí vstupujúcich do mäsiarstva. Nasleduje vertikálna jazda panelákom, prestrihávaná zábermi z uniformných aj prerobených kuchýň, v ktorých muži aj ženy vyklepávajú kusy mäsa. Kuchynské polocelky vystriedajú nastrihané detaily klepaných rezňov a zmnožujúci sa agresívny rytmus klepania vyvolá katastrofickú animovanú víziu rozpadajúceho sa paneláku. Video končí záberom na ruiny domu a na zlatisto vysmážaný rezeň na panvici. Binderová s ľahkosťou využíva rôzne tvorivé prístupy v narábaní s realitou, reálne zvuky dopĺňajú zvukové efekty akoby vypadnuté zo sci-fi žánru. Ironickou pointou je, že vytúžený rezeň svojím tvarom pripomína mapu Slovenska.

Na pomedzí slovenskej a maďarskej identity, privátneho a verejného, osobného a politického života, osciluje tvorba Ilony Németh. Vo videoperformancii *Morning* (2003) vytvorila modelovú situáciu, v ktorej si otestovala status ostro stráženého subjektu, keď ju dvaja najatí kukláči sledovali v jej domácom prostredí počas bežných ranných činností a sprevádzali ju pri nákupe. Testovanie hraníc fyzickej či psychickej odolnosti je v umení prítomné prinajmenšom od začiatkov akčného umenia a v rôznych kultúrnych, sociálnych a politických kontextoch sa prejavuje dodnes – hoci už nejde o výdrž ako takú, ale skôr o sociologický „test spoločnosti“ (Richard Fajnor

mení segregačné múry, deliace rómsku komunitu od majority, na „športové múry“, sýrskych migrantov zdolávajúcich strastiplnú cestu naprieč Európou atď.

³⁴ RUSNÁKOVÁ, Katarína. *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, s. 150.

v úlohe pouličného zobrajúceho umelca, Anton Čierny ponúkajúci zadarmo obnosené šatstvo v slovenskom rýchliku a na benátskej promenáde, Jana Kapelová stojaca na frekventovaných zónach ako „jehovistka“ s časopismi o výtvarnom umení atď.). Pozícia Ilony Németh je však ambivalentná, tak ako môže byť viacznačná povaha zadrživanej či chránenej osoby (rukojemník, korunný svedok, celebrita, kriminálnik a pod.). „Nebezpečenstvo, ako sa už neraz ukázalo, tiež číha v tom, že hranica medzi ochranou a orwellovským sledovaním je veľmi tenká a tieto dva fenomény môžu nakoniec splynúť.“³⁵

Vo videotriptychu *8 mužov* (2009 – 2012) Németh prostredníctvom výpovedí troch žien (Timea, Gizella, Flóra) rekonštruuje tragický osud jednej rodiny; video *Zsófia Meller* (2012) je rozprávaním významnej maďarskej filozofky Ágnes Heller o jej starej mame, prvej študentke na viedenskej univerzite, ktorá mohla študovať iba tak, že bola oddelená zástenou od ostatných študentov³⁶; vo videu *Rudolf Szabó* (2014) sa autorkin strýko zamýšľa nad historickými, politickými a národnostnými fenoménmi. Németh sa čoraz viac obracia k osobnej histórii, k hľadaniu historických (národnostných, rodových) aspektov a ich presahov do súčasnosti.

Rodovým aspektom – predsudkom a stereotypom, politikám tela, sexualite a sexuálnej inakosti – sa vo svojej tvorbe venuje Anna Daučíková. Vo videách *Piano Trio in B flat* (2005) a *The Passing* (2006) narúša model ženskej pasivity, aktivizuje svoj pohľad a priam voyeristicky sleduje bizarné dianie uprostred mesta. V prvom prípade sleduje za tónov vznešenej klavírnej hudby Franza Schuberta pohyb troch bezdomovcov, ktorí bivakujú na brehu rieky. V druhom prípade kamera v spomalenom pohybe zaznamenáva ľahostajnosť okoloidúcich k človeku nehybne ležiacemu na ulici. Vo video cykle *Portrait of a Woman with Institution* (2009 – 2011) vytvára osobité portréty žien prepojených s istou formou inštitúcie: teoreticky architektúry Moniky Mitášovej (rozprávajúcej o dlhodobo uzavretom premostení Slovenskej národnej galérie), sociologičky a historičky Hanny Hacker (prednášajúcej na viedenskej univerzite), švajčiarskej umeleckej dvojice Mudy Mathis a Sus Zwick (pôsobiacich v hudobnej skupine Les Reines Prochaines) a svoj vlastný portrét (vo vzťahu ku katolíckej cirkvi).³⁷

Sexuálnu orientáciu ako dôvod pre vyčlenenie zo spoločnosti reflektuje Kristián Németh vo videu *Mreže* (2009). Statický detail vzdialeného oltárneho ukrižovania v presbytériu kostola sprevádza tichý záznam autorovej spovede, chrámové ruchy a spev. Vo chvíli, keď v spovedi dôjde k vyznaniu sa k homosexuálnemu vzťahu, ktorý kňaz označí za hriech, začína sa pomalé odzoomovanie od ukrižovania, postupne odhaľujúce zamrežovaný priestor presbytéria. Jednoduchý jednozáberový princíp so zaznamenaným argumentačným tápaním kňaza funguje ako metafora cirkevného farizejstva, na základe ktorého sú si pred Bohom všetci nielen rovní, ale aj rovnnejší. Németh zvolil opačný princíp než Michael Snow v experimentálnom filme *Wave-length* [Vlnová dĺžka, 1967] pomalej 45-minútovej transfokácii naprieč miestnosťou na fotografiu na stene, avšak rovnako vytvára štruktúrovanú realitu, vzťah medzi ilúziou a realitou.

³⁵ Tamže, s. 207.

³⁶ Ide o videoinštaláciu, pri ktorej má divák možnosť sledovať premietané video cez postavený paraván – teda za sťažených podmienok, imitujúcich univerzitnú rodovú segregáciu na konci 19. storočia.

³⁷ Vzťahom umelca a inštitúcie sa zaoberá vo svojich videoprojektoch aj Jana Kapelová (*Ako to funguje, Počkajte si, kým pán minister odide*, 2006; *Kunsthalle – súhrnná správa o stave ustanovizne*, 2011 – 2012).

Najmladšia generácia vizuálnych umelcov, odchovaná na ikonických dielach avantgardného a experimentálneho filmu, ktoré vďaka internetu a DVD edíciám prestali byť úzkoprofilovým artiklom, a zároveň teoreticky vybavená kľúčovými prácami z oblasti štrukturalizmu, postštrukturalizmu, feminizmu a pod., čoraz viac konfrontuje tieto kultúrne a vedecké výdobytky s vlastnou tvorbou. Vzťahom diváka a diela, s fenoménom pohľadu a identifikácie sa zaoberá Mária Štefančíková. Pre video *Adaptácia* (2010) oslovila sedem mladých žien k prerozprávaniu jednej zo siedmich kapitol filmu *Prelomiť vlny* (Lars von Trier, 1996). Ženy boli nasnímané v ich domácom prostredí v pohodlnej pozícii na („freudovskej“) pohovke.³⁸ Štefančíková zaznamenala rozmanité pohľady, interpretácie aj mieru stotožnenia so psychicky narušenou hlavnou postavou Bess, ktorej konanie určujú mužské postavy (Boh, farár, manžel). Skúmala mechanizmy rodovo podmienenej identifikácie a emócie, ktoré vyvoláva stereotypná reprezentácia ženskosti (trpiteľstvo, masochizmus) a mužskosti (moc, autorita). Vo videu *Album* (2016) Štefančíková spracovala fotografie, ktoré počas troch rokov ukradomky nafotila na spoločensko-kultúrnych podujatiach pre seniorov, pričom sa zamerala na ženské publikum, tvoriace majoritnú časť týchto akcií. Autorkine ruky opakovane skladajú mozaiku z fotografií, okomentovanú hlasom mimo obraz v podobe vlastnej skúsenosti, dialógu, úvahy, príbehov („Kto je ona? Kto sú ony?“). Video ako súčasť širšie koncipovaného projektu³⁹ premietla aj samotným seniorom a seniorkám, čo vyvolalo sériu zaujímavých reakcií. Mulveyovej „trojitý mužský pohľad“⁴⁰ na ženskú filmovú postavu tak Štefančíková zmenila na trojitý, viacgeneračný ženský pohľad (autorka dívajúca sa na diváčky, diváčky sledujúce dianie na javisku, diváčky dívajúce sa samé na seba), pri ktorom dochádza k identifikácii aj kritickej seba/reflexii.

Ako posledný príklad poučeného narábania s teoretickými východiskami a ich aplikovania do umeleckého diela by som uviedla diplomovú prácu Kataríny Karafovej *Stváranie skutočnosti* (2016).⁴¹ Ide o videoinštaláciu vyskladanú zo štyroch videí – štyroch pohľadov na tému pamäti, konzervovania a oživovania spomienok v súvislosti s presídlením obyvateľstva obce Košické Hámre v šesťdesiatych rokoch minulého storočia, z dôvodu výstavby vodného diela Ružín. V prvom videu, zameranom na „rolu protagonistu“ (sociálneho herca), autorka sníma pamätníkov a ich názory, ako by mal vyzeráť dokument o ich rodnej zatopenej obci. Druhé video, zamerané na „rolu tvorcu“, sprítomňuje autorku, ktorá v pozícii režisérky usmerňuje svojich sociálnych hercov k ich umeleckému výkonu: spomienkovému rozprávaniu na kameru a mikrofón. V treťom videu autorka podľa pozitívnych spomienok pamätníkov konštruuje romantický, idealizovaný obraz zaniknutého sveta, akéhosi „strateného raja“. Kamera sníma idylickú krajinu s vodnou nádržou, tajomný, zamútený svet pod vodou. Vo veľkom detaile sleduje čaro starých výšiviek a gombíkov, spievajúce krojované pamätníčky a pod. Obraz sprevádzajú nahraté hlasy pamätníkov z druhé-

³⁸ Súčasťou videoinštalácie je aj pohovka, z ktorej môžu návštevníčky sledovať video.

³⁹ Ide o obhájenú dizertačnú prácu. ŠTEFANČÍKOVÁ, Mária. *Divácky prieskum. Od filmovej ženy k televíznym dievčatám*. Bratislava : VŠVU, 2016. Spoluprácu so seniormi Štefančíková rozvíja aj v iných projektoch.

⁴⁰ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Divčí válka s ideologií*. Praha : SLON, s. 115 – 131.

⁴¹ Ide o obhájenú diplomovú prácu. KARAFOVÁ, Katarína. *Od „dokumentu“ k dokumentárnym prístupom. (Žánrové presahy medzi dokumentárnou tvorbou a vizuálnym umením)*. Bratislava : VŠVU, 2016.



Katarína Karafová: *Stváranie skutočnosti*, 2016. Záber z videa.

ho videa. Štvrté, „osobné“ video, je found footage – nájdená časť videozáznamu zo spomienkovej akcie v roku 1995, v ktorom Karafová spoznala samu seba ako dieťa (v sprievode mamy), a ktorý jej umožnil zdefinovať vlastnú rolu v tomto projekte. Krátky, niekoľkosekundový výjav autorka prestriháva s variovanými zábermi, v ktorých pohyblivá kamera sleduje ostatných zúčastnených.

Karafová na základe vlastného teoretického výskumu dokumentárnych prístupov a reprezentácií aplikovala do svojho diela už spomenutých šesť módov dokumentárnej tvorby podľa Nicholasa: v prvom videu dominuje subjektívne hľadisko protagonistov reagujúcich na autorkinu výzvu a zodpovedá tak participačnému módu; druhé video sprítomňuje autorku aj sociálnych hercov počas konštruovania reality a má tak participačný aj reflexívny charakter; tretie video skonštruovanej reality zodpovedá poetickému, výkladovému aj performatívnemu módu; štvrté video má najmä observačný charakter. Hoci každé z videí by mohlo fungovať aj samostatne, spolu tvoria dômyselný celok uvažujúci nad reprezentáciou a konštruovaním reality, nad osobnou aj kolektívnou pamäťou, nad miestom pamäti a pod.

Všetky vyššie uvedené diela som vybrala⁴² na základe ich prístupu k realite, presnejšie povedané, s ohľadom na „tvorivú interpretáciu skutočnosti“ (podľa priekopníka dokumentárneho filmu Johna Griersona), ktorou sa približujú k podstate dokumentárneho filmu, k reprezentácii sveta, lebo „od reprezentácie očakávame niečo iné než od reprodukcie, od dokumentárneho filmu niečo iné než od obyčajných záznamov faktov“⁴³. Stieranie hraníc medzi žánrami, hraným a dokumentárnym filmom, medzi umeleckými disciplínami, sa dotýka aj audiovizuálnych diel vytvorených v diametrálne odlišných podmienkach, hoci často s podobnou motiváciou. Navonok zhodné formálne prostriedky používané vizuálnymi umelcami aj dokumentaristami (dynamická kamera z ruky, dlhý statický záber a pod.) a viac-menej zhodné

⁴² Nejde o komplexnú rešerš, ale autorský výber.

⁴³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*, s. 32 – 33.

smerovanie k nemasovému, artovému divákovi, sa však rozchádzajú v pred/post/produkčnej realite. Kým v prvom prípade je výsledok (od nápadu až po spôsob prezentácie) dosahovaný (zväčša) individuálnym úsilím a limitovanými možnosťami, v druhom prípade sa na výsledku podieľa celý realizačný tím, finančná (grantová) dotácia, producerské zázemie a rôzne spôsoby distribúcie. Napokon, je dobré, že napriek konvergencii si obe disciplíny zachovávajú vlastné pravidlá hry a vizuálni umelci neaspirujú na rolu dokumentaristov, ani dokumentaristi na rolu vizuálnych umelcov.

AUTHENTICITY AND DOCUMENTARISM IN POST-1990 SLOVAK VISUAL ARTS

Eva FILOVÁ

The revival of documentary film at the turn of the millennia, caused by the influence of available digital technology and the advent of the young generation, has also been reflected in visual arts – in their need to provide testimonies about private, personal, family, and partner situations or stereotypes (Gabika Binderová, Pavlína Fichta Čierna, Anton Čierny), which sometimes overreach into public, socio-political affairs and phenomena (Lubomír Ďurček, Peter Rónai, Elena Pätoprstá, Pavlína Fichta Čierna, Ilona Németh, Anna Daučíková, Kristián Németh, Mária Štefancíková, Katarína Karafová). Several authorial strategies, for example, journal entries, reality staging, observational, participational, performative, and reflexive approaches to processing reality, inspired by world trends and by theory, touch upon topical and universal themes – personal and collective memory (recording and erasing), memory places, the political and social body, gender stereotypes, etc. Despite common points of departure, motivations, used means (long static shots, dedramatized plot), or anti-audience “artsiness”, visual arts and documentary film preserve their own rules of game and specific manners of re/presentation.

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