PRVÉ FILMY DOKUMENTARISTOV JARA VOJTEKA, JURAJA LEHOTSKÉHO, PETRA KEREKESA A DANIELY RUSNOKOVEJ

MARTIN PALÚCH

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá prvými významnejšími autorskými dokumentárnymi filmami, ktoré predznamenali neskoršiu podobu dlhometrážnej tvorby významných slovenských dokumentaristov, akými sú Jaro Vojtek, Juraj Lehotský, Peter Kerekes a Daniela Rusnoková. Práve v začiatkoch ich filmárskej praxe nachádzame zárodky neskorších režijných metodík a štýlov, ktorými sa každý jeden z autorov v neskoršej tvorbe vymedzuje voči ostatným a vytvára si svojbytný autorský rukopis. Všetci zmienení režiséri sú absolventmi Vysokej školy múzických umení v Bratislave a ich prvé filmy vznikali ešte počas štúdia v druhej polovici 90-tych rokov alebo tesne po jeho skončení na prelome tisícročia. V súčasnosti patria všetci štyria medzi výrazné autorské osobnosti v oblasti dokumentárnej tvorby u nás.

Jaroslav Vojtek a skupinové portréty

V roku 1995 nakrútil Jaro Vojtek, ešte ako poslucháč II. ročníka na Katedre dokumentárnej tvorby VŠMU, krátkometrážny dokument s názvom *...nepozná ona mňa, ani ja ju*. I keď sa jedná iba o nepatrný krok na jeho ceste k dlhometrážnej tvorbe, predznamenáva tento krátky študentský film istý typický okruh tém i štylistických postupov, ktoré sa stanú charakteristickými pre jeho ďalšie autorské smerovanie. V prvom rade sa už tu prejavuje jeho nefalšovaný záujem o stvárnenie výrazných ľudských typov a charakterov. Záujem o ľudí poznačených osudovou alebo osudnou udalosťou, ktorá významne zasiahla do ich životného smerovania a determinovala ich rodinné väzby, sociálne zázemie alebo spoločenské postavenie. Títo ľudia, často krát rodinné spoločenstvá, nikdy netvoria štandardnú vzorku priemerných reprezentantov spoločnosti. Práve naopak. Takmer vždy ide o zástupcov marginalizovaných skupín obyvateľstva, o ľudí žijúcich na okraji spoločnosti a všeobecného záujmu, či už zo strany väčšiny, oficiálnych inštitúcií alebo predstaviteľov štátnej moci. Malé ľudské príbehy, ktoré sa k nim viažu, pútajú následne divácku pozornosť silou autentickej výpovede zaznamenanej na základe vzájomnej dôvery sociálnych hercov k osobnosti režiséra. Táto osobná zainteresovanosť tvorcu na životných príbehoch jeho postáv a ich osudoch vzniká neraz počas dlhého časového obdobia nakrúcania, čo sa autorovi vypláca v plnej akceptácii jeho osoby, ktorá medzi sociálnych hercov vstupuje s kamerou tak, že mu umožnia preniknúť hlboko do ich intímneho sveta a odhalia mu nefalšovaný spôsob ich žitia a uvažovania. Vojtek zachytáva ich názory na svet, na život, na rodinu a spoločnosť. Tým, že často krát režíruje i filmuje sám, kamera sa v jeho rukách stáva spúšťačom emotívnych výlevov zo strany protagonistov, ktorí z jeho prítomnosti cítia, že sa o nich niekto úprimne zaujíma a preto nemajú problém otvoriť sa pred kamerou a v autoprezentácii sa vyžalovať. Vojtekove sondy sa však

nezameriavajú len na registráciu reprezentantov nejakého výlučne sociálneho javu pre jav samotný, či už ide napríklad o rozvrátenú rodina, život bez domova, prostitúciu, i/emigráciu, rómsku otázku a podobne, ale vyberá si také postavy, ktoré mu na podklade javu poskytnú navyše aj priestor na skúmanie originálnej a autentickej ľudskej povahy.

...nepozná ona mňa, ani ja ju

Táto tendencia sa prejavuje v jeho tvorbe už v študentskej snímke *...nepozná ona mňa, ani ja ju*, kde sa zameral na štúdiu charakterov členov jednej vzájomne odcudzenej rodiny. Zachytil kolektívny portrét troch generácií, kde základný konflikt stojí na odlúčení dvoch partnerov, ktorí sa navzájom nevideli vyše tridsať rokov. Ústrednou postavou rodinnej tragédie, ktorá poznačila životné osudy všetkých členov, je zatvrdnutý beznohý starec – mrzák, ktorý tesne po svadbe splodil dvoch chlapcov a na zanedbateľný popud zbil tehotnú manželku a vyhodil ju z domu. On ostal na dedine, ona odišla na majer. Odvtedy sa jeho názor na ňu nezmenil a v živote by ju nevpustil na vlastný dvor. Sledujeme život mrzáka, samotára, ktorý s presvedčením starcov z Hanákových *Obrazov starého sveta* vzdoruje nepriazni osudu, pohybuje sa na barlách po roli, nasledovaný poslušnou ovečkou, pričom odmieta ľútosť druhých v prítomnosti a za žiadnych okolností neľutuje svoj čin z minulosti. Vojtek paralelne prechádza z prostredia do prostredia, z muža v dedine na ženu na majeri a na jej dve dospelé deti. Kým starší zo synov sa oženil, má manželku, dve deti a z času na čas sa pokúša aspoň o aký-taký kontakt s otcom, mladší syn je na strane matky a nemá záujem rodinné traumy nijakým spôsobom riešiť ani otvárať. Vojtek pracuje pri nakrúcaní asketickým spôsobom. Kamera Jána Meliša minimalisticky registruje výpovede postáv, rámuje ich v ich prirodzenom prostredí, zaznamenáva bežné činnosti odohrávajúce sa v domácnostiach postáv, pričom Vojtek popudovým spôsobom cez kladenie otázok v príhodnej chvíli usmerňuje toky výpovedí. Ide o správu o stave jedného manželstva a jeho dôsledkov na povahové vlastnosti jednotlivých členov rodiny. O dokumentárny záznam skrytej drámy z minulosti, ktorej dôsledky môžeme bezprostredne v aktuálnej chvíli vnímať a analyzovať. Starší zo synov pošle po Vojtekovi svojmu otcovi fotky vnúčat. A dokonca ani vtedy, i keď registrujeme iskierku pýchy otca z vlastného syna, si starec neodpustí zanadávať si na manželku. Vojtek skúma túto tvrdosť charakteru, starosvetské chápanie manželstva, v zmysle absolútnej nadradenosti muža nad ženou, pričom túto tvrdohlavosť nechá vyniknúť v poslednom dlhom zábere na konci filmu. Kamera bez pohybu sleduje jednotvárnu činnosť človeka, ktorý sa odstrojí pred spaním, vyzlečie si nohavice, odopne umelú nohu a zalezie pod perinu. Pohotovosť s akou tento rituál uskutoční len oveľa viac poukáže na jeho srdnatú vyrovnanosť s akou vníma svoju samotu i minulosť.

Vtedy na východe

Televízny film *Vtedy na východe* vznikol v produkcii spoločnosti Jamel (J. Meliš, J. Vojtek, M. Leščák) a v spolupráci so slovenskou televíziou v roku 2000. Autormi námetu a scenára boli Jaro Vojtek a Marek Leščák, za kamerou stál Ján Meliš. Dokument začína amatérskymi videozábermi nakrútenými v roku 1995, ktoré zachytávajú

oduševnené pohnutie dvoch detských vizionárov, ktorým sa v rokoch 1990 – 1995 pravidelne na hore Zvir nad dedinkou Litmanová zjavovala Panna Mária. Práve táto udalosť rozhodujúcim spôsobom zasiahla do života dediny a jej obyvateľov, pričom poznačila nie len charaktery jednotlivcov, ale zmenila aj samotné chápanie viery v očiach pôvodných i novo prisťahovaných usadlíkov. Vojtek v priestore pútnického miesta skúma dva typy životných motivácií a dva rôzne svety, ktoré na seba narážajú. Motivácie duchovné a materiálne, svety svetský a sakrálny. Analyzuje podoby viery v Boha a viery v človeka. Jeden z obyvateľov dediny to vystihol celkom presne. Príliš abstraktná viera vo Všemohúceho Pána Boha je nekonkrétna, kým viera v jeho syna Ježiša Krista je z ľudského hľadiska oveľa prijateľnejšia, pretože i on bol konkrétnym človekom. Vojtek si všíma práve aspekty ľudskej viery. Skúma jej zľudovené nízke formy, ktoré sa prejavujú malými stánkami s gýčovými soškami Panenky Márie alebo formy viery vysoké, ktoré si okrem jedinej posvätnej oddanosti Bohu všetko svetské a prirodzene ľudské odopierajú. Film prostredníctvom tohto hlavného motívu zachytáva zaujímavú mozaiku názorov, osudov a presvedčení, pričom každé jedno sa viac či menej spája alebo odvíja od udalostí prepojených so zjaveniami a s jednou, či druhou formou viery. Z tohto hľadiska je zaujímavý už samotný duchovný a názorový vývoj obidvoch dievčat, Katky a Ivetky, ktorým sa Panenka Mária na hore Zvir zjavovala. Kým Katka žije rodinným svetským životom, odišla na pár rokov do Ameriky, vrátila sa, vydala a má dieťa, Ivetka sa pôvodnej identity zriekla, oddala sa Bohu, vstúpila do rádu a prijala nové meno Sestra Mária Gorelti. Obdobnú formu viery môžeme vidieť na príklade ďalších dvoch postáv, ktoré si réžia zámerne vyberá, aby vyrozprávala ich osobný príbeh. Mladá žena, slobodná matka, odišla do Ameriky, kde sa jej narodila dcéra. Automaticky získala americké občianstvo a napriek tomu, že sa vrátili na Slovensko, cestujú teraz do New Yorku kedykoľvek sa im zažiada. Jej protipólom je mladý Bratislavčan, ktorý strávil niekoľko rokov v austrálskom Sidney, kde nakoniec pochopil, že ho viac láka duchovná cesta. Po návrate na Slovensko v 90. rokoch odišiel na popud zjavení do Litmanovej, kde aj ostal, prenajal si domček od obce po slovenských vysťahovalcoch odídených do Ameriky a žije tam skromným životom v oddanom presvedčení, že jeho jedinou družkou bude Panna Mária a jeho jedinou činnosťou starostlivosť o jej chrám na hore Zvir a prichádzajúcich pútnikov. Téma púte v zmysle vysťahovalectva z Litmanovej do Ameriky za lepšou prácou a s tým súvisiacimi materiálnymi výhodami v kontraste s témou púte ako prisťahovalectva do Litmanovej sú základnými nosnými piliermi obsahovej osnovy Vojtekovho dokumentu. Kontrast svetských a sakrálnych motivácii človeka pri jeho osobnom životnom napredovaní získava v priestore pútnického miesta symbolické a metaforické významové konotácie vo vzťahu k religiozite i k viere v osobné alebo duchovné sily človeka. Vojtek neskúma Litmanovú a jej obyvateľov len z hľadiska ich osobného vzťahu k náboženstvu a viere, ale rovnako sa sústredí aj na zachytenie sociálnych kontextov, v ktorých sa obyvatelia dedinky alebo pútnici nachádzajú. Medzi emocionálne najsilnejšie momenty v na oko pokojnej dedine patria tie, ktoré súvisia so sústavne sa opakujúcimi vlnami prichádzajúcich pútnikov. Práve oni oživili zaostalosť dediny, z ktorej sa pomaly vytratili väzby na pôvodné remeslá, napríklad drotárstvo, a premenili vysťahovaleckú vlnu za prácou do Ameriky na vlnu prisťahovaleckú za zjaveniami. Obrátili chápanie púte za lepším životom odídením z Litmanovej za veľkú mláku, na vieru v načerpanie nových duchovných síl absolvovaním kresťanskej púte do Litmanovej. Vojtek sa v tomto smere uchyľuje k anke-

te, keď na jednej strane spovedá pútnikov a na druhej mladých ľudí z Litmanovej, ktorí i dnes vidia šancu práve v odídení za lepšie platenou prácou do zahraničia. Cieľom Vojtekovho dokumentovania nie je viesť diváka vopred vytýčeným smerom, nesleduje jednu vopred určenú príbehovú líniu. Ale práve konfrontovaním viacerých hľadísk sa snaží pozorovaním situácií odhaľovať na oko nezaujímavé motívy, pričom skúma spoločenské presahy týchto motívov, ktoré už len tým, že sa viažu na výnimočný a konkrétny priestor vychyľujú stereotypy uvažovania o nich a prinášajú širšie zovšeobecniteľné uzávery, ktoré by boli aplikovateľné aj v iných konkrétnych prípadoch. Vo *Vtedy na východe* sú to najmä formy a podoby ľudskej viery. Vo filme *Hranica* (2009) volí podobnú štruktúru rozprávania, kedy historické a geografické determinanty vytvorili výnimočný priestor, ktorý na seba nabaľuje množstvo individuálnych príbehov a špecifických motívov. Na ich príklade dokáže Vojtek prístupnou formou pretlmočiť divákom neopakovateľnú skúsenosť ľudí. V prvom prípade s vierou, v druhom s hranicou. Cez abnormálny príklad dokáže výraznejšie poukázať na špecifickú sumu problémov, spoločenských neduhov, ktoré ako napríklad v *Hranici*, súvisia s autoritárskymi rozhodnutiami budovať hranice a bariéry medzi ľuďmi, čo má ďalekosiahle dôsledky na život celej komunity. Vojteka vždy v prvom rade zaujíma osobná rovina jednotlivca a následne sociálna rovina vzťahov vo vnútri komunity alebo spoločenstva.

Transformačné aspekty v dokumentárnej tvorbe Juraja Lehotského

„Budeme mať výkony, budeme mať diplomy"

„Budeme bodovať. Za diplom. Pre diplom. Čestné uznanie." Dokumentárny film Juraja Lehotského z roku 1996 vznikol pod pedagogickým vedením Dušana Hanáka na Katedre dokumentárnej tvorby VŠMU a obsahuje črty typické pre jeho neskorší spôsob dokumentárnej transformácie reality. I v prípade tohto dokumentu sa stretávame s formou hravej transformácie, inscenačnými postupmi, ktoré výrazne ovplyvňujú výsledné posolstvo či finálne vyznenie dokumentárnej výpovede. Môže za to už samotný výber hlavného protagonistu, ktorý plne ovládne predvádzaný priestor i zmysel koncepčne vtesnaný do satirického portrétu bežca na dlhé trate, človeka žijúceho v blízkej postsocialistickej ére, tesne pred prelomovým rokom, v ktorom sa striedajú storočia. Janko Kimián následne nereprezentuje len sám seba, ale v úlohe sociálneho protagonistu stelesňuje najmä víziu socialisticky vnímaného súperenia, dosahovania výkonov, prekonávania limitov s cieľom prehupnúť sa cez méty, žiť v zápase so sebou samým, pre prekonávanie ako také. Táto ideologická koncepcia tak typická pre socialistické vnímanie sveta sa v rámci socialistického realizmu neodzrkadľovala len v umení, ale zásadne zasiahla šport, urbanizmus, zbrojenie, údel jedinca v spoločnosti, úspechy v kozmonautike a v ďalších oblastiach spoločenského a kultúrneho života. Lehotský s jeho autorským vkladom, spoločne s Marekom Kubošom, sústredili pozornosť na satirické stvárnenie honby za prekonávaním výziev. Osobných, spoločenských, celosvetových. S pádom komunizmu a so spoločenským uvoľnením v 90. rokoch tak prinášajú naozaj originálny autorský portrét, ktorý je úsmevným poobhliadnutím sa za dobou, pre ktorú bolo súperenie v mene ideálov programovým nástrojom v rámci rozvoja spoločnosti. Vzhľadom na osobnosť hlavnej

postavy a kreatívny potenciál režiséra však nemôžeme očakávať žiadne vážne alebo autenticky vypäté, či dramatické situácie. Skôr naopak. Dokument je koncipovaný ako satirický portrét človeka, metaforická hra, v ktorej sa úsmevne odráža socialistická symbolika a ideologická chuť poraziť nepriateľa a s úsmevom na perách prekonávať prekážky. Celý portrét preto smeruje k vrcholovému výkonu, ktorý príbeh bežca uzatvára, presne podľa hesla: „Prejdime od slov k činom." Už samotná expozícia je komická a táto poloha dominuje počas trvania celého filmu. Performatívna logika predvádzaného skĺbená do spôsobu nakrúcania sa odvíja najmä od originality hlavnej postavy, ktorá presahuje čistú dokumentárnu autenticitu a posúva zobrazenie deja smerom k inscenácii odohrávajúcej sa v reálnych kulisách socialistického sídliska, na uliciach, diaľniciach, na antukovej atletickej dráhe. Ďalší nezvyčajný priestor, ktorý ideológiu scudzuje, je priestor tanečnej sály, kde hlavný hrdina najprv nesmelo vstupuje, aby sa následne sám zapojil do tréningu latinskoamerických tancov, akými sú salsa alebo tango. I táto tenká čiara medzi športom a umením sa však vyprázdňuje do polohy cvičiska, drezúry a podávania výkonu, najmä pri vnímaní spoločenského tanca ako osobitého druhu profesionálneho snaženia, kedy sa tanečné kroky cizelujú v neustálom opakovaní a cvičení. Len nadrozmerný obraz pripomínajúci tvorbu Diega Riveru na stene tanečnej sály, zobrazujúci hrajúcich hudobníkov, svojou veľkosťou a tvarom ozvláštňuje ideologicky podmienené vnímanie tanca a hudby.

Idea jednosmerného ustavičného napredovania sa pertraktuje na množstve dopravných značení – šípok určujúcich správny smer. Lehotský tieto znaky nachádza priamo v realite, v kulisách mesta alebo diaľnic. Napriek ich pochybovačnému ľavotočivému, či pravotočivému smerovaniu, vždy sú interpretované jednosmerne ako cesta vpred. Presnosť a ustavičné opravovanie a neustále vylepšovanie charakterizuje väčšinu obrazovo-zvukových kombinácií. Počas behu hlavnej postavy na 400 metrovom okruhu antukovej dráhy použije Lehotský zvukovú metaforu, v ktorej sa odrátava štart kozmickej rakety a hukot jej motora. Kimián pri prechádzke sídliskom chce naprávať vykrivené lampy, sústredí sa na dokonalú geometriu socialistického urbanizmu, dokonca počas korzovania má nutkanie radšej bežať ako ísť krokom. Pre spestrenie si v parčíku urobí niekoľko kotúľov. V kontraste s ním sledujeme podstatne mladšieho Mareka Kuboša v úlohe filmového zvukára, ktorý Kimiána sprevádza a jeho ambície neustále zaznamenáva, ale očividne im neholduje. Honba za výkonmi sa prejavuje aj v neustálom odmeriavaní trás a časov, skenovaním fotokópií diplomov, vytváraním odkazov vo verejnom priestore cez lepenie týchto diplomov na steny štadióna a podobne. Celá táto nesúrodá zmes performatívnych akcií, obrazových a slovných zajakávaní v priestore a čase, opakovaní socialistických fráz a klišé v podaní hlavnej postavy smeruje k veľkému finále, ktorým je beh popri ceste podľa presne stanoveného plánu z Bratislavy do Komárna v sprievode filmárov sediacich v sprievodnom vozidle. O tom, že máme dočinenie s dokumentárnou satirickou komédiou, s hrou na socialistickú víziu úspechu, nás presviedča množstvo inscenovaných mikrosituácií, ktoré Lehotský vtipne vplieta do deja. Určite medzi ne patria dva kritické inscenované okamihy, v ktorých sa objaví postava drobného kuriča, typizovaná už svojím zovňajškom, pripomínajúcim drobného človiečika povýšeného režimom na rovnakú úroveň dôležitosti aká prináleží všetkým ľuďom pracujúcim v prospech ideológie falošnej rovnosti. Predstavuje typ bez mena, ktoré sa dokonca neobjaví ani v titulkoch filmu. Vidíme ho v situácii ako v kotolni zápasí s jedným zo železných kolies. Pokúša sa s ním pohnúť z jednej strany na druhú v industriálnych

útrobách tanečnej sály, pričom svoje úsilie komentuje slovami, že vždy sa niečo musí pokaziť. Ide o satirickú metaforu ideológie ukázanú skratkovito cez obraz kuriča súperiaceho s pomyselným kormidlom, ktoré sa napriek víziám a orientácii na pokrok všemožne krúti v uzavretom kruhu ideí bez toho, aby dokázalo naviesť spoločnosť na svoj večne jednosmerne vytýčený cieľ pokroku. Karikatúra kuriča následne prichádza do tanečnej sály a zruší prebiehajúcu skúšku z technických príčin a bez povšimnutia tancujúcej hlavnej postavy odchádza do tmavého kúta k dverám, do kúta dejín a ideologicky znásilňovanej prítomnosti. K podobnej situácii dôjde aj počas „finálového" behu. Pripravia sa potrebné potraviny, nápoje, mäso, ovocie a Kimián za daždivého počasia vybehne za svojim cieľom z Bratislavy do Komárna. Minie pri tom Šamorín i Dunajskú Stredu. Auto so štábom ho sprevádza. Počas zastávok učených na občerstvenie sa v jednom zo záberov objavuje okrem zvukára Mareka Kuboša aj režisér filmu Juraj Lehotský. V inscenovanej situácii predbieha bežiaceho Kimiána cyklista, ktorý sa ho opýta kam beží. Bežec bez rozmyslenia odvetí, že priamo vpred. Kamera Nora Hudeca hľadá v krajine znaky podčiarkujúce zmysel výpovede ako napríklad v zábere na križovatke, kedy sa na semafore objavuje zelená, symbolická farba, ktorá praje napredovaniu bežca sledujúceho správny smer. Kimián dobehne až za Dunajskú Stredu. Zastaví sa a nasadne do auta, ktoré sa obráti na cestu späť. Je jasné, že prehnané ambície majú svoj koniec. Podobne ako socialistická spoločnosť, ktorá v určitej etape dejín musela prijať svoju porážku a obrátiť sa novým, možno opačným smerom. Symbolická otočka súperí v komentári s Kimiánovými slovami: „Nedá sa vzdať. Nevzdávajte sa ani vy. Ja som sa ešte nevzdal."

Dvojičky alebo jedna identita dvoch žien

V roku 1999 Juraj Lehotský, opäť pod vedením prof. Dušana Hanáka, nakrúca pozoruhodný (dvoj)portrét dvoch sestier z Lehníc s názvom *Dvojičky*. Ide o láskavý pohľad na sestry v strednom veku, jednovaječné dvojčatá, ktoré žijú od narodenia spolu vedľa seba tak dlho, že z psychologického hľadiska splynuli v jedinú samostatnú bytosť. V momente, keď sa rozdelia, necíti sa jedna bez druhej príliš komfortne. Z formálneho hľadiska nemôžeme hovoriť o žiadnom autorsky inovatívnom projekte. Dejová osnova sa sústredí na vykreslenie ich vzájomného vzťahu, bez dramatizácie vypovedá o ich spôsobe života, ktorí si vytvorili a za žiadnych okolností ho nechcú meniť. Volajú sa Mária a Zuzana a spôsobom subjektívneho komentára odhaľujú svoje postrehy, keď ich vidíme spoločne zachytené v rôznych každodenných situáciách. Divák na konci filmu presne nevie jednoznačne rozlíšiť jednu od druhej a z hľadiska rozprávania ide pravdepodobne o zámer. Dôraz komentára a záberov je postavený práve na ich neoddeliteľnosti, čo sa prejavuje celkovým spôsobom ich spoločného života. Chodia všade spolu, a keď o sebe hovoria vyjadrujú sa v prvej osobe množného čísla. A to aj vtedy, keď momentálne nie sú práve spolu. Lehotský sa jemne sústredí na vykreslenie ich originálnej ženskej psychológie. Situácie snímané spôsobom *camera direct*, i keď v striedaní záberov pociťujeme štylizáciu, slúžia ako obrazový podklad pod následný subjektívny hodnotiaci komentár. Môžeme to vidieť napríklad pri scéne z nakupovania šiat. Situácia prebehne štandardne. Počas výberu šiat si ich jedna skúša, kým druhá hodnotí ich vzhľad a potom sa rozhodujú spoločne. Až komentár odhalí, že táto hra je presná, pretože jedna posudzuje šaty z vonku,

kým druhá pridáva informácie o tom, ako sa v nich cíti. Často sa stane, že obchodníci nemajú dva identické kusy tovaru, čo znamená, že k nákupu nedôjde. Výrazne to dokumentuje scéna, v ktorej jedna zo sestier nakupuje darček pre obidve. Na dvoch rovnakých letných taškách vidí drobné nezrovnalosti, preto sa rozhodne kúpiť dekoratívne obuváky, ale až po perfekcionistickom preskúmaní ich vzájomnej zhody. Aby bolo prekvapenie obojstranné, povie sestre sumu, za ktorú obuváky kúpila, a druhá zo sestier, opäť sama, kúpi iný darček, v rovnakej hodnote podľa vlastného výberu, v počte dvoch kusov. Až potom sa vzájomne obdarujú. Kamera Nora Hudeca sa dosť pohráva s touto dvojjedinosťou a zameniteľnosťou oboch žien. Často komponuje obraz zrkadlovým spôsobom, aby vynikla jednoliata povaha života dvoch sestier. Lehotský použije na dosiahnutie tohto účinku zaujímavý trik. Požiada ich, aby nezávisle jedna od druhej, čiže každá zvlášť a za seba, popísala sestrine vlastnosti. Pri porovnaní obidvoch výpovedí panuje dokonalá zhoda. Keďže pohľadom zvonku sledujeme dve identické ženy, ktoré sa obliekajú, pohybujú i vykonávajú rovnaké činnosti takmer súčasne, oveľa pozoruhodnejšie je sledovať ich vnútornú psychologickú jednotu. Snahu nerozdeľovať sa ani v prípade partnerských vzťahov, hľadania zamestnania, túžbu žiť spolu až do konca a vzájomne sa podporovať. A tento prvok je naozaj ľudsky dojemným korením v celku rozprávania. Lehotský stavia na jemne vystupňovanej dramaturgii, čo sa prejavuje v dôslednom dávkovaní informácií cez situácie zachytené spôsobom *camera direct* a následne ich kombinuje so subjektívnym komentárom, ktorý informačne nasycuje videné tak, že divák nepociťuje v rozprávaní hluché miesta. Zámerom dokumentaristu nebolo skúmať obidve ženy v dlhšom časovom období a napriek tomu sa mu podarilo prekonať časové obmedzenie cez inteligentný trik. Posadil dvojičky pred vešticu, s ktorou sa porozprávali o budúcnosti, o vzťahoch, o minulých životoch, o pracovných ponukách apod. Tým sa mu podarilo, že nás dvojičky informujú o svojich názoroch na život nenásilne a prirodzene. Inak ako by možno reagovali na popudový štýl nakrúcania, kedy by museli pohotovo reagovať na cielené otázky režiséra. Formálna jednoduchosť réžie a dômyselná práca s obrazom a komentárom sprostredkovali divákom prirodzený pohľad na život dvoch žien, neoddeliteľných dvojičiek, psychológia ktorých zrkadlovo zodpovedá ich výzoru. Dokumentárny portrét opäť obsahuje skrytú inscenáciu, ale kamera sa snaží nerušiť protagonistky a zachováva si decentný odstup. Hudec s Lehockým vedia kedy môžu prejsť na detail tvárí alebo kedy majú sledovať obidve ženy z dostatočnej vzdialenosti, aby vynikli ich súkromné emócie, ktoré venujú najmä jedna druhej. Pozoruhodný náboj filmu vyvstáva najmä z obrazu dvoch rovnako vyzerajúcich žien, ktoré rozmýšľajú ako jedna a tá istá osoba. Pri tom je v podstate jedno či spolu ráno vstávajú, či sa maľujú, obliekajú, chodia do (tej istej) práce učiteľky, ku kaderníkovi alebo zabíjajú a šklbú dve sliepky na obed. Vždy to robia zrkadlovo rovnako a spoločne.

Dokument realizovala VŠMU v spolupráci so Slovenskou televíziou v cykle Debut, pričom za kamerou stál Noro Hudec a film režíroval Juraj Lehotský podľa vlastného scenára.

Lehotského autorská koketéria s hranými postupmi, ktorými sa snaží ovládnuť autentickú stopu reality, sa stala typickým prejavom sprevádzajúcim jeho neskoršie filmy. Na plno sa s ňou stretávame v dlhometrážnom dokumentárnom debute *Slepé lásky* (2008) a bolo len otázkou času, kedy si metódy vymenia garde. Dokumentárne filmy Juraja Lehotského preto s odstupom môžeme vnímať ako overovanie účinkov

inscenačných postupov v praxi. Hraných epizód na pozadí dokumentárnej kulisy alebo dokumentárnych postupov v medziach hraného naratívu, ako to môžeme vidieť v prípade jeho hraného debutu z roku 2013 s názvom *Zázrak*. Nejde pri tom o nič originálne. Takýto prechod od dokumentu k fikcii je pomerne častým vyústením autorských ambícií našich tvorcov počas celých dejín slovenskej kinematografie. Táto fluktuácia sa zreteľne prejavuje už v tvorbe vyššie zmieneného Dušana Hanáka. Ukazuje sa, že tento trend bude pokračovať a po roku 2013 výrazne dominovať aj v tvorbe ďalších dokumentaristov.

Poetická dokumentárna kontemplácia – *O troch dňoch v Jasovskom kláštore*

„Ako by som mohol stvoriť nebesia,
Keď nie z lásky
Zdvihol som vysoké nebo,
Aby si mohol pochopiť vznešenosť lásky."

RÚMÍ

Krátkometrážnym dokumentárnym filmom *O troch dňoch v jasovskom kláštore* z roku 1996 sa tvorba Petra Kerekesa po prvý krát výraznejšie dostáva do povedomia širokej verejnosti. Nakrútil ho ako poslucháč III. ročníka na Katedre réžie pod pedagogickým vedením vtedy ešte Doc. Stanislava Párnického. *O troch dňoch v Jasovskom kláštore* zaraďujeme medzi študentské filmy, ktoré v rámci absolventských ročníkových prác pravidelne vznikajú na pôde Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, ale zároveň bol finančne podporený z Open Society Fund Sorosovho centra pre súčasné umenie a z ďalších autorom filmu zaobstaraných zdrojov. V tvorivom tíme sa po boku režiséra objavuje kameraman Martin Kollár i režisér Marek Kuboš, ktorý v prípade tohto dokumentu zastával úlohu zvukára.

Pôvodne študentská práca je pozoruhodná hneď z niekoľkých hľadísk. Objavujú sa v nej totiž skoro všetky zásadné postupy, ktoré sú v Kerekesovej neskoršej autorskej tvorbe permanentne prítomné. V prvom rade treba povedať, že ide o poetický typ dokumentu, ktorý má niekoľko samostatne rozvíjaných línií alebo hĺbok. Prelínajú sa paralelne, z tvarovo konkrétnych prvkov vystupujú všeobecné, abstraktné a filozoficky vyznievajúce úvahy o človeku, o čase, o láske a náboženstve. Práve poetický rozmer výpovede umožňuje takéto esejisticky vyznievajúce kombinácie voľne plynúcich obrazov, ktoré Kerekes nachádza v realite a na jednom konkrétnom mieste, v priestoroch Jasovského kláštora rádu premonštrátov na východnom Slovensku.

Už samostatná expozícia filmu navodzuje atmosféru, že nepôjde o dokumentárny opis miesta a jeho obyvateľov, ale skôr o filozofické zamyslenie sa nad konkrétnym vzťahom medzi obyvateľmi obývajúcimi priestor kláštora, a tým čo ich v svojej rozsiahlosti obklopuje. Či už máme na mysli nebo, Boha, lásku alebo čas. Priestor kláštora ako špecifické sakrálne miesto určené primárne na modlitby a kontempláciu k takémuto uvažovaniu nabáda. V expozícii pozorujeme najprv siluety postáv snímané z podhľadu proti nebu ako svoj zrak smerujú k blankytným výšinám ovešaným bielymi oblakmi nad nimi. Okrem zatiaľ neidentifikovateľných protagonistov rozpoznávame medzi nimi aj jednu bielym talárom typizovanú postavu. Skrýva sa za ňou

predstavený kláštora premonštrátov, ktorý tiež nebo nad hlavou skúmavo pozoruje. Nasledujúci protizáber je letecký, vytvorený z vtáčej perspektívy. Stúpa čoraz vyššie a v panoráme sníma celok kláštorného komplexu s drobnými postavičkami na nádvorí. Uhol záberu kamery simuluje všetko objímajúci pohľad božieho oka, ktorý sa rozprestiera ponad drobnú zem a pozerá sa na všetkých pod sebou rovnako. Už sama vertikálna relácia, ktorá využíva priamy vzťah medzi tvárami obrátenými k nebu, a neba obráteného k nim, z pohľadu vznášajúcej sa kamery, navodzuje atmosféru, podľa ktorej si uvedomíme, že nebudeme svedkami klasického informačného, či výkladového dokumentu. Od začiatku nás autor utvrdí, že v nasledujúcich minútach budeme spoločne s ním skúmať najmä tento pohyb, prebiehajúci medzi zemou a nebom, odohrávajúci sa medzi pozemským a nadzemským, medzi svetským a sakrálnym. Túto premisu podčiarkuje aj sprievodná pieseň *Kyrie Eleison* (Pane, zmiluj sa), ktorá emotívne vyznenie obrazu ešte viac posilňuje. Dvojitá vertikálna relácia bude v optike uvažovania nad vecami odohrávajúcimi sa na zemi v pohľade autora dominovať. Už v expozícii je načrtnutá autorská štylizácia alebo postup inscenovanej réžie udalostí odohrávajúcich sa pred kamerou, čiže komponovaná dokumentácia podľa požiadavky autora, a nie verný a autentický opis života odohrávajúceho sa v priestoroch kláštora. Po úvodných titulkoch nasleduje komentovaná informačná pasáž hovoriaca o rozdelení kláštora na dve časti, kde jedna slúži ako ústav pre slabomyseľných chovancov, ktorí trávia svoj voľný čas neraz v katatonickom tanci na chodbách a v kláštornom parku. Druhá časť je vyhradená pre potreby rádu premonštrátov Opátstva Jasov, v ktorej býva jeho hlavný predstavený. Paralelne tak vedľa seba spolunažívajú dve diametrálne rozdielne skupiny ľudí. Jedni, ktorých má Boh azda najradšej, sú to „hlupáčikovia" Boží, a druhí, ktorí mu priamo na zemi slúžia, sú služobníkmi Boha na zemi. Obklopujú ich múry dvesto ročného kláštora, funkcia ktorého sa v poslednej dobe z časti zosvetštila, z časti si ponechala pôvodný význam a určenie. Kerekes v tomto zmysle skúma obidve spoločenstvá so zreteľom na kláštor ako špecifické miesto, ktoré pôvodne vzniklo na oslavu Boha. Najväčší dôraz kladie práve na hľadanie paralel odohrávajúcich sa ako na nebi tak na zemi, na skúmanie momentov úzko napojených na nadpozemský svet, v zmysle vertikálnej relácie ako ju autor naznačil hneď v úvode rozprávania. A darí sa mu túto kompozíciu, schému alebo koncept dodržiavať tak ako si predsavzal. Postačí ak si na ukážku rozoberieme niekoľko situácií priamo z filmu.

Predstavy o nebi, predstavy o zemi pod ním a predstavy o pekle sa priamo vinú celým rozprávaním. Vyslovované v názoroch chovancov, stvárnené obrazom v intenciách autorskej réžie, sú obsahom pôvodných fresiek namaľovaných na strope kláštora. Práve fresky mali za úlohu približovať obyčajným smrteľníkom mystický rozmer viery v Boha a tvorili predobraz vzťahov, ktoré identicky platia aj na zemi, tak ako je to napísané v Biblii. Jeden z chovancov ústavu vo filme hovorí, že zem je očistec a peklo na rozdiel od neba neexistuje pretože zem je geoid a ak budeme do zeme vŕtať opäť vyjdeme niekde inde na jej povrchu. Podobizeň kláštora zachyteného z výšky, nad ktorým sa vznáša Duch svätý, nájdeme namaľovanú aj na stropnej freske. Kerekes v úvode túto fresku imituje. Najviac motívov prevzatých z biblickej ikonografie sa objavuje pri samotnom snímaní situácií či v rámci režijného vkladu autorského tímu. Napríklad v scéne, v ktorej jedna z chovankýň predvádza baletné číslo na streche ubikácie, pričom jej „lastovičku" ostatní z nádvoria s údivom pozorujú. V ďalšej scénke vidíme dvojicu chovancov, ktorá sa po dvore preháňa s fúrikom

a simuluje let, pričom jeden tlačí pred sebou druhého. Z pod nôh sediaceho trčia do strán pomaľované drevené dosky ako pomyselné krídla. Ďalšia epizódka vypovedá o zaľúbenej dvojici, ktorá pomyselne reprezentuje vzťah biblického Adama a Evy. V krátkej inscenovanej strihovej pasáži sa prechádzajú jablkovým sadom. O niečo neskôr ich spod jabloní vyháňa tretí chovanec s palicou, pričom kamera v pohybe simuluje prenasledovanie. Následne pozorujeme sediacu ženu od chrbta ako v izbe vyberá zo zásuvky pomyselné „jablko sváru" a s chuťou sa do neho zahryzne. Všetky tieto inscenované narážky odkazujú na biblické motívy hovoriace o anjeloch, láske, hriechu, treste, prekliatí, čiže o nebi, zemi a očistci. V ďalšej rovine Kerekes zachytáva bežný režim výchovného ústavu, ale len v intenciách filmu nadradenej poetiky, kedy život na zemi súvisí s napĺňaním božieho zámeru a každý má na nej svoju úlohu. Vychovávatelia sa v rozprávaní objavujú okrajovo, len jediný raz, aj vtedy sú zachytení z diaľky, čo je prínosné. Ich prítomnosť je týmto priznaná, ale pre celkový koncept filmu ide o bezvýznamný poukaz. Náplň dňa chovancov je pomerne jednoduchá: oddych alebo telesné aktivity ako sú rozcvičky, či beh. Kerekes nepotrebné okamihy, nepodporujúce tému filmu, zámerne vynecháva. Niektorí protagonisti na kameru občas vypovedajú ako sa do ústavu dostali, ďalší čo by si najviac priali, a iní ako vidia svet zo svojho pohľadu. V intenciách rôzneho stupňa mentálneho postihnutia ich všetkých spoločne najviac charakterizuje pozitívne zmýšľanie, pričom prekypujú dobrosrdečnou a láskavou energiou. Azda preto si ich Pán Boh vybral za jedny zo svojich najmilších detí, pre chudobu ducha a čisté srdce. Kerekes túto tradičnú interpretáciu milosti Božej využíva v inscenovanej prezentácii chovancov. Pasáž vytvorená a zostrihaná štýlom aký použil Miloš Forman vo filme *Konkurz*, kde sa v kombinácii záberov strieda jedna účastníčka výberového konania za druhou, počas hľadania novej speváčky pre pražské divadlo Semafor. V podobnom duchu sa vo filme *O troch dňoch v Jasovskom kláštore* striedajú po sebe jednotliví chovanci ústavu a hovoria na kameru o tom, čo majú v živote najradšej. Kým vo Formanovom *Konkurze* vytvárala jednotiaci prvok medzi prestrihmi z dievčaťa na dievča melódia a text tej istej pesničky, v Kerekesovej strihovej pasáži je jednotiacim prvkom téma – mať rád, podobne ako Boh miluje všetky svoje deti rovnako a bez rozdielu.

Ďalší rozmer dokumentu súvisí s jeho štruktúrou, ktorá odkazuje na časovosť a je aj obsahom názvu filmu. Delenie na tri dni sa totiž výrazne prejavuje v usporiadaní dokumentu, pričom číslovka tri má v kresťanskej interpretácii výsadné postavenie. Odráža sa v nej trojjedinosť Boha, rovnako ako fakt, že po troch dňoch vstal Ježiš Kristus z hrobu a vystúpil na nebesia. Motív plynutia času, jeho delenia a konečnosti bytia je motív, ktorý v celku filmu zaznie pomerne výrazne. Hlavný predstavený rádu premonštrátov naťahuje v jednej z miestností kyvadlové hodiny, ktorými sa odmeriava čas. Detailná štúdia mechanizmu starých hodín a ich tikot sú obrazom reálneho času. Množstvo situácií, v ktorých chovanci vysedávajú, vylihujú na lavičkách a postávajú na chodbách ústavu, nás opäť vracia k problému časovosti a reprezentujú obraz jeho plynutia medzi múrmi ústavu. Jedna z postáv je dokonca akýmsi predobrazom ospalého plynutia času, keď si ju kamera všíma najmä v okamihoch ako nikým a ničím nerušená drieme na stoličke pri bráne do parku. Na pomyselnej osi obrazového stvárnenia patria k zobrazeniu merateľného času horizontálne pohyby kamery a postáv. Kamera častokrát len jazdí okolo nich, pričom len vnímame ako sú protagonisti režisérom komponovaní do kinematografického defilé.

Samotné tri dni sú v rámci rozprávania prísne formálne oddelené. Prvý deň začí-

na príchodom zásobovacej dodávky, ktorá pred vchod privezie debničku s mliekom. Koniec dňa reprezentuje obraz, na ktorom sa postupne zhasínajú okná. Ďalším prvkom je muž na upravenom velocipéde, ktorý rukami roztáča pedále svojho stroja a je ďalším pomalým horizontálne sa pohybujúcim odkazom na ospalé plynutie času v ústave. Túto skutočnosť zvýrazňuje tvarová podobnosť medzi mechanizmom hodín plynule v intervaloch odmeriavajúcim čas a mechanizmom velocipédu, plynule roztáčaným rukami chovanca. Horizontálne vzťahy súvisia s plynutím času, ktorý odmeriava temporálne vzťahy odohrávajúce sa na zemskom povrchu. Transcendencii a večnosti je vymedzená vertikálna trajektória, ktorá smeruje od zeme k nebu. V druhom dni vidíme z nadhľadu opäť dodávku zásobovania, ale v treťom prichádza pred bránu kláštora pohrebný voz. Čím sa motív smrteľnosti, konečnosti života znásobuje a zároveň posilňuje relácia horizontálnych a vertikálnych vzťahov. V ďalšom zábere vidíme zriadenca ako na vozíku priváža plachtou prekryté telo zosnulého. Potom nasleduje pohľad na niekoľko veží, ktoré kláštornému komplexu dominujú a kamera na nich odhaľuje rozpadnuté a zvetrané torzá pôvodných vežových ciferníkov, bez ručičiek a čísel, ktoré tu kedysi veľkolepo odmeriavali čas. Ako keby sme priamo z filmu pocítili ono povestné „memento mori", čiže pamätaj na smrť. Opäť si uvedomíme odkaz poukazujúci na neoddeliteľnú prepojenosť horizontály s vertikálou, pozemského a transcendentálneho, ľudského a božieho.

Daniela Rusnoková – autoportrét ako denníková forma

Dokumentaristka Daniela Rusnoková zaujala už počas štúdia na Katedre dokumentárnej tvorby VŠMU študentskou dokumentárnou autobiografiou s názvom *Čisté srdce*. Išlo o autorský projekt nakrútený z väčšej časti počas jej študijného pobytu vo fínskych Helsinkách. Formu dokumentárnej autobiografie si zvolila ako vhodné riešenie na pretlmočenie vlastných pocitov ako slovenskej študentky pôsobiacej istý čas v prostredí cudzej krajiny na severe Európy. Film vznikol v roku 2004 počas jej štúdia v IV. ročníku pod vedením fínskych a slovenských pedagógov. Zo Slovenska išlo o Ingrid Mayerovú a Dušana Hanáka. Otvorene rozpráva o osobných pocitoch, tak ako ich vnímala v rámci topografie svojho pobytu na študijnej ceste. Obrazové rozprávanie sa skladá z niekoľkých paralelných vrstiev, ktoré môžeme rozdeliť na sféry vnútorné, zahŕňajúce osobné názory a intímne pocity, a sféry vonkajšie, odvíjajúce sa od dobového historického kontextu. Sem patria oblasti konvenujúce s dobovými historicko-politickými súvislosťami. Vstup Slovenska do Európskej únie, Majstrovstvá sveta v hokeji, víťazstvo Vladimíra Mečiara v prvom kole volieb. Prelínanie vnútorných a vonkajších vrstiev vytvára celkový obraz osoby v určitej etape jej života, ukazuje jej rozmýšľanie o sebe samej, o svete, ktorý ju obklopuje. Z pohľadu z cudziny dokáže presnejšie zhodnotiť jej osobný vzťah k rodnému Slovensku, k rodičom, k hodnotám, k domácim pomerom, ktoré na chvíľu stratila zo zreteľa, ale musí sa do nich tak či tak na konci pobytu vrátiť. Avšak navždy zmenená a bohatšia o skúsenosti, ktoré nadobudla počas života v cudzej krajine. Film sa k divákom prihovára útržkovitou denníkovou formou. Po formálnej stránke Rusnoková prísne zachováva dvojitú štruktúru rozprávania. Fínsko ukazuje cez fotografie s typicky fínskymi motívmi. Ležiaci los, zamrznutá krajina, zababušený a vysmiaty Fín s ulovenou rybou v rukavici a podobne. Na jednej strane je naratív dokumentu vyskladaný z obrazov

ilustrujúcich autorský komentár hovoriaci o osobných pocitoch človeka v cudzine. Tie reprezentujú špecifické inscenované obrazy-autoportréty, ktoré nakrútila ručnou kamerou namierenou na seba samu, respektíve vznikli autoštylizáciou vlastnej postavy pred objektívom zaznamenávajúcej kamery. Alebo na druhej z obrazov okolo nej, ktoré produkujú média a zastupujú buď jednu (Fínsko) alebo druhú krajinu (Slovensko). Okrem toho využíva obrazy z médií, ktoré kolujú naprieč krajinami a spoluvytvárajú ich spoločné dejiny. Vstup nových členských krajín do EU, vrátane Slovenska, Majstrovstvá sveta v hokeji sledované mladými opitými Fínmi na veľkoplošných obrazovkách, oslavy príchodu Nového roku, výkyvy cien tovarov a služieb v zjednotenej Európe. V paralelnej skladbe sa strieda neosobný informačný šum produkovaný médiami v kontraste s osobnými autobiografickými obrazmi autorky. Podobným spôsobom môžeme rozdeliť aj komentár. Buď je rozprávaný jej vlastnými slovami, čiže v súkromnom móde alebo vo verejnom, oficiálnom, pertraktovanom profesionálnymi komentátormi priamo z médií. Rovnako funguje aj spravodajstvo a informácie. Neoddeliteľná súčasť života každého emigranta žijúceho istý čas v cudzej a vzdialenej krajine. O novinkách z domova sa dozvedá buď prostredníctvom ručne písaných súkromných správ vo forme osobných listov a emailov od rodičov alebo formou neosobného mediálneho spravodajstva na internete, v novinách, v rozhlase a v televízii. Ak už aj použije zábery namierené na okolitú realitu, je jedno či fínsku alebo slovenskú, nakrúca ich vlastnou rukou a vždy sú v ostrom kontraste k jasnému vyjadrovaniu profesionálnych oficiálnych médií. Vyznačujú sa roztrasenou kompozíciou ručnej kamery, čiastkovým pohľadom na udalosti okolo seba, výrezovou optikou zachytávajúcou časti väčších celkov spôsobom *pars pro toto*. Nie sú ucelenými obrazmi, na rozdiel od médií, ktoré ostrakizujú subjekt a v svojom úspornom režime vyjadrovania sa snažia pôsobiť na príjemcu ako objektivizované posolstvo. Táto dištancia je očividná nie len v obrazovej, ale aj v zvukovej rovine. Na podklade takto členených obrazov a kontrapunktických komentárov následne Rusnoková skúma špecifické vzťahy a témy. Napríklad v prípade zvukového komentára, keď v kontraste so zábermi z Majstrovstiev sveta v hokeji, necháva odznieť krátku anketu na tému, čo si myslia rodení Fíni o Slovensku, Slovákoch a ich vstupe do Európskej únie. Vo filme sa pri tom ani raz neobjaví výpoveď nejakej postavy priamo na kameru. Prezentované názory sú dosť skreslené, stereotypné, povrchné a všeobecné, pričom súperia s televíznym obrazom prebratým z práve prebiehajúcich majstrovstiev sveta, konkrétne zo zápasu medzi Fínskom a Slovenskom. Ukazuje sa, že hokejový zápas je jediná reálna konfrontácia, na základe ktorej sa obidva vzdialené národy spoznávajú, kedy sa historicky ocitajú tvárou v tvár. Rusnoková pokračuje ďalej a skúma pocity Fínov vzhľadom na vstup nových 10 krajín do Európskej únie. Reakcie sú protichodné, skeptické i prajné. Časť filmu sa odohráva v momentoch, keď je autorka sama, respektíve vytvára zábery vo vlastnom súkromí. Vo výťahu, v prenajatom jednoizbovom byte v Helsinkách, vo vani a podobne. Ide o intímne chvíle samoty a odlúčenia, ktoré sprevádzajú každý pobyt na ďalekej ceste a viažu sa k nim špecifické pocity. Ako plynie čas, menia sa aj názory a postoje hlavnej predstaviteľky. Uvedomuje si vlastnú zodpovednosť za samú seba, výhody domova, kde o ňu doteraz bolo vždy postarané. Snaží sa špecifikovať dôležité ľudské vlastnosti, ktoré človek prirodzene nadobudne, keď je nútený samostatne žiť a rozhodovať sa v rámci spoločnosti. Musí si vytvoriť osobný rebríček hodnôt zoradený podľa dôležitosti. Svojim spôsobom ide v jej prípade o iniciačný pobyt, ktorý je formou prevedenia, obrátením kamery na

samú seba, vyrozprávaný úprimnou a sugestívnou formou. Autobiografická prezentácia je formálne prevedená veľmi vtipne. Počas opakovaného komentára: „Toto je obyčajné dievča," sa Rusnoková v 90 stupňových otočkách krúti pred kamerou, aby sme si ju dobre pozreli. Zároveň sa aj okomentuje, čo si o sebe práve myslí. V následnej scéne vidíme v intenciách priestorovej montáže tri samostatné okná v jednom zábere, pričom v každom z nich sa hlavná predstaviteľka, vždy na inom mieste tela, premeriava centimetrom. Podobným spôsobom predstaví pred kamerou aj svojho priateľa čiernej pleti, so sprievodným komentárom: „Toto je obyčajný muž." Vzápätí recesisticky dodá, že nevie ako sa vôbec dostal do tohto filmu, pretože sem nepatrí. Do rozprávania sa takto dostáva aj osobitý, špecifický humor autorky, jej zmysel pre nadhľad a schopnosť robiť si žarty zo seba samej. Jej rodičia a domov je zobrazený tiež prostredníctvom humornej skratky. Sedia spolu v tichosti v panelákovej kuchyni, žujú tekvicové semiačka a zavárajú marhule. Po návrate na Slovensko sa obraz obmedzí len na panorámu po panelákovom sídlisku, pričom sa kamera zastaví na nápise na stene kotolne s príznačným: SK : FIN – 5:2. Po vzhliadnutí filmu má človek dojem, že autorku osobne spoznal. A to je zmyslom každej dokumentárnej autobiografie.

Na dokumentárny autoportrét s názvom *Čisté srdce* nadviazala Daniela Rusnoková ďalším autorským dokumentárnym portrétom s názvom *O Soni a jej rodine*. Film nakrútila na východnom Slovensku v Rómskej osade Rudňany, pričom realizácia projektu prebiehala v období rokov 2004 – 2006. Z hľadiska spracovania témy z prostredia rómskej komunity ide o ojedinelý a výnimočný portrét rómskej ženy, ktorý je podaný formou intímnej spovede rómskej matky a manželky a v dejinách slovenskej dokumentaristiky nemá obdobu. Doteraz sa nikomu u nás nepodarilo preniknúť tak hlboko do vnútorných pocitov, súkromných predstáv a intímnych myšlienok jednotlivca z rómskej komunity, tak ako to môžeme vidieť v prípade tohto snímku. Väčšina filmov o Rómoch sa totiž odohráva na povrchu, kde sleduje z odstupu javy sprevádzajúce nelichotivé postavenia rómskej menšiny na Slovensku. Daniele Rusnokovej sa však podarilo dostať sa do mnohopočetnej rómskej rodiny a z intímnej blízkosti, zvnútra, skúmať peripetie a vzťahy v rámci jedného, pravdepodobne typického rómskeho manželstva. Odhalila tak pozoruhodný svet názorov, vzťahových súvislostí, myšlienkové pozadie a systém dogmatických pravidiel utváraných od nepamäti, podľa ktorých sa formuje pohľad na svet videný očami rómskych žien. Už okolnosti jej existencie, redukované na plodenie detí, vníma Soňa ako životné poslanie. Rusnoková nakrútila film len s použitím tradičných dokumentárnych techník, kedy dokumentarista ostáva vnímavým pozorovateľom a nezainteresovaným pátračom. Autorka stála za námetom, scenárom, produkciou i réžiou filmu. Sama si robila kameru v spolupráci s pomocným kameramanom Petrom Zalubelom. Intimita vytryskla na plátno v podobe surovej reality, bez inscenovania, metafor alebo vykonštruovaných symbolov. Situácia a postavenie súčasnej rómskej ženy sa odkryli v plnej nahote. Hlavne vďaka obrátenej optike. Z vonkajšej na vnútornú. Z vnímania majoritou, na vnímanie videné cez prizmu minority, cez postavu, ktorá je jednou z členiek rómskej komunity, o ktorej film vypovedá. Sonine šepkané monológy nadobúdajú v rámci zvukovej dramaturgie významotvorné konotácie. V prenesenom zmysle slova zastupujú hlas, ktorému nie je dovolené vyjadrovať sa alebo kritizovať tradičný poriadok otvorene, bez obáv a verejne.

EARLY DOCUMENTARY FILMS BY JARO VOJTEK, JURAJ LEHOTSKÝ, PETER KEREKES AND DANIELA RUSNOKOVÁ

Martin PALÚCH

The study looks at the more significant from among the early works of prominent Slovak documentary filmmakers Jaro Vojtek, Juraj Lehotský, Peter Kerekes and Daniela Rusnoková which ushered in their later full-length films. The seeds of their directorial methodologies and styles can be traced back into the early days of their filmmaking careers, defining and forming their own and original styles in opposition to others. All four are graduates of the Academy of Performing Arts in Bratislava and made their first films either as part of their student assignments in the second half of the 1990s or shortly after the graduation at the turn of the millennium. Nowadays, all four filmmakers are the major representatives of Slovak documentary cinema.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-0797-12.