

*Dvoj pohled***Historické home movie**

Po všeobecnej kríze veľkých historických rozprávání, po nezvratnom sproblematizovaní (idealistickej) totálnej i (ideologickej) oficiálnej histórie a v našom kontexte – pravda, o čosi neskôr – aj po vytúženom zamatovom oslobodení prejavu začali v historiografii i v dokumentárnych filmoch venovaných minulosti bujnieť nové dejiny, načisto rezignujúce na homogénny príbeh. O jednotlivých, navzájom možno prepojených, hoci viac-menej nezávislých „kapitolách“ tejto inej, novej histórie (či už ide o takmer neviditeľnú pamäť miest, o orálnu históriu alebo o históriu skúseností, zobrazovacích praktík alebo názorov) je možné povedať aspoň to, že ani jedna z nich už nie je viazaná výhradne na text a „papierový nosič“. A tak sa film, viac ako ktorékoľvek iné médium, stáva jedným z ich najvdáčnejších nástrojov i prameňov.

Okrem filmu Dušana Hanáka *PAPIEROVÉ HLAVY* (1995), založeného na protiklade oficiálnej propagandy filmových týždenníkov a svedeckých výpovedí obetí komunizmu, však na Slovensku za posledných štrnásť rokov nevzniklo priveľa dlhometrážnych a minulosť tematizujúcich dokumentárnych filmov. Preto sa film mladého absolventa réžie Petra Kerekesa *66 SEZÓN* (2003), venovaný predovšetkým šesťdesiatšesť rokov fungujúcej košickej Mestskej plavárni, mohol na prvý pohľad javiť takmer ako unikátna snímka: Kerekes v nej využíva tak amatérske zábery zo začiatku štyridsiatych rokov ako aj simulované, pseudo-amatérske aktuálne zábery nakrútené na 8mm filmový materiál, ďalej rozhovory a svedectvá typické pre *oral history* i štylizované a inscenované výstupy vlastné mnohým dokumentárnym esejám. Zároveň spôsobmi používania a priznávania celého kinematografického aparátu často – zámerne i nezámerne – vytvára efekt *rodinného filmu*. Avšak nielen tým, že v ňom vystupuje jeho stará mama, otec a (anonymne) i jeho malá dcéra, ale najmä tým, že autorský dokumentaristický koncept sa v ňom občas bije s doslova nežiaducou autenticitou situácií vyprodukovaných nehercami, ktorí sa chvíľami vzpierajú vôli režiséra.

Ak sa riadime definíciou francúzskeho semiopragmatika filmu Rogera Odina tvrdiaceho, že rodinný film (alebo video) je výtvorom člena danej rodiny a týka sa osôb, udalostí alebo predmetov spojených s jej minulosťou a je určený prednostne pre členov tejto rodiny, pretože z hľadiska naratívnej fikcie je to jednoznačne „zle nakrútený film“, nerešpektujúci sémantické osi, ignorujúci základné filmárske pravidlá i strih, nebudeme môcť na *66 SEZÓN* túto etiketu v žiadnom prípade prilepiť. Ide totiž očividne o film profesionála využívajúceho amatérske postupy predovšetkým na to, aby poukázal na súkromný rozmer ním prezentovaných lokálnych a univerzálnych dejín, hoci práve toto pôvodne zámerne amatérstvo z času na čas prerastá mieru únosnosti a kontaminuje tak aj tie obrazy,

ktoré zrejme mali byť signatúrou autorského rukopisu. Nie vždy jasná diferenciácia medzi profesionalitou a amatérstvom, či dokonca medzi profesionalitou a insitnosťou sa tak v 66 SEZÓNACH zdá byť pomerne závažným problémom.

Kerekesov film v sebe nezaprie vplyv napríklad maďarského režiséra Pétera Forgácsa, ktorého cyklus MOJE SÚKROMNÉ MAĎARSKO bol založený práve na práci s nájdenými amatérskymi zábermi rodinných filmov. Kerekesa však viac ako súkromné filmové archívy (určite aj preto, že sú skôr raritou) zaujímajú príbehy, ktoré sa odohrali na tom azda najintímnejšom z verejných miest – nekrytom kúpalisku, pričom filmové médium mu slúži hlavne ako nástroj na umelú (a keby sa podarilo, i umeleckú) rekonštrukciu minulých udalostí. Hneď v úvodnom zábere priznáva, že nakrúca, inscenuje a domýšľa – neutahuje ani štáb, ani svoj štatút vzhľadom k účinkujúcim: oslovuje ich „stará mama“, „pán Kováč“, poprípade komentuje nakrúcanie záberov takmer deníčkovým spôsobom („rozhovor s mojim otcom, filmovým režisérom“). Často v zábere necháva mikrofón, podľa potreby používa kameramana ako herca, projektuje čiernobiele archívne zábery na steny bazéna či na vodnú hladinu. No dôsledok tohto priznania je dvojaký: na jednej strane sa zdá, akoby režisér vystupoval vo vzťahu k svojim protagonistom ako malý a všetečný mestský chlapec, ktorý svojich susedov najskôr slušne pozdraví „bozkávam“ a až potom sa ich, len tak mimochodom, spýta, čo varia na obed a prečo sa vlastne včera povadili; no na druhej strane práve týmto priznaním prezrádza zmanipulovanosť a občas aj nedostatočnú „preddohodnosť“ snímaných scén – a predovšetkým svoju naliehavú potrebu nakrútiť tento obraz presne takto, a nie inak, lebo sa tým naruší autorský zámer. Ide tu vlastne o odvekú dilemu autorského dokumentu: priblížiť sa, potichu pozorovať a zaznamenávať (v godardovskom parafrázy obľubujúcom duchu: *la chose est là, pourquoi la manipuler?*) a neskrývane pôsobiť na unikajúce okamihy života, vyťažiť z nich ich esenciu a jasne pritom formulovať nejaký problém či posolstvo.

Peter Kerekes pri zbieraní materiálu objavil neviditeľnú históriu vpísanú do plavárne svojho detstva. Pátral po jej vnímateľných fragmentoch, následne na to ich spracoval do námetu, scenára a napokon sa odhodlal k pokusu o aktualizovanú rekonštrukciu minulého, a to v čo najvyčerpávajúcejšom rozsahu. Plaváreň, postavenú v roku 1936 Hugom Bárkánym podľa projektu Ľudovíta Oelschlägera vnímal ako nemého svedka posledných rokov prvej republiky, druhej svetovej vojny, temných päťdesiatych, svetlejších šesťdesiatych rokov i obdobia normalizácie, pričom ľudské príbehy, ktoré sa k nej viažu – rovnako tie banálne ako aj tragické, tisíckrát počuté aj neuveriteľne absurdné, rozprávané košickými Maďarmi, Slovákmi i Židmi –, sa mu možno javili ako jedna z podôb (postupne sa tratiacej) *Mittleuropy*. Pokúsiť sa zachytiť tento miznúci či dokonca nenávratne minulý svet, prekrytý, zaplavený súčasnosťou a sprítomniť (rozumej zinscenovať) spomienky vynárajúce sa z pamäte bola bezpochyby lákavá predstava i výzva zároveň. Kerekesov koncept tak očividne predchádzal realizácii, čo nie je v prípade dokumentárnych filmov žiadnou vzácnosťou. Vedľajšie účinky tohto jasne zadefinovaného konceptu však na filme zanechali pomerne výraznú stopu: košické kúpalisko sa totiž v režisérovyh očiach premenilo na ideálny topos symbolizujúci Život Ako Taký a doviedlo ho až k akémusi naivnému vodnému mysticismu, ku ktorému nútil adherovať aj protagonistov svojho filmu. Nenechal im dostatok priestoru na to, aby si sami usporiadali svoje spomienky, ale veľmi presne ich otázkami tlačil k výpovediam, ktoré súladili s jeho

zámermi. Pri súkromnom, panelákovom premietaní záberov kúpajúcich sa a korzujúcich dievčat zo štyridsiatych rokov takto mohlo dôjsť medzi ním a bývalým plavčíkom k nasledujúcemu dialógu:

„Čo sa stalo s tými ženami?“

„Niektoré ešte možno žijú, ale viaceré sa už asi aj odsťahovali z tohto sveta.“

„Kam sa odsťahovali?“

„Na druhý svet sa odsťahovali.“

„A myslíte, že je na druhom svete plaváreň?“

No čo sa dá na takúto otázku odpovedať? Je iste možné pristúpiť na režisérovu hru a (postupmi vlastnými fikcií) tak maskovať, že sa (ne)herec plne podriaďuje jeho príkazom (ako to dokazuje napríklad sekvencia o dvoch kamarátoch z mladosti, dnes mäknúcich pokročilých päťdesiatnikov, ktorí v šesťdesiatych rokoch páchali rôzne vylomeniny, k čomu sa ochotne priznávajú a ešte ochotnejšie ich nanovo predvádzajú). Je však otázne, nakoľko je táto „fikcionalizácia“ účinná v prípade, že protagonisti svoje napoly vnútené roly nedokážu ustáť, takže film začína viditeľne pripomínať bábkové divadlo (ako to je možné vidieť aj v niektorých rodinných filmoch, kde autoritatívny otec alebo matka nútia deti predvádzať tančeky, usmievať sa alebo zjesť plný tanier špenátu).

Je však možné na režisérovu hru i nepristúpiť a zároveň tým nenarušiť ani podmienky nakrúcania. Viacerí Košičania sa síce prispôbili režisérovým požiadavkám – či už zo zdvorilosti (išlo predsa o starosvetských a vychovaných ľudí) alebo z (rodinnej) solidarity –, niektorí však, bez toho aby to robili cielene, nenápadne bojkotovali „autentickú“ dokumentárnu scénu, ktorá by inak mohla až zázračne zapadnúť do kontextu celého filmu. Peter Kerekes síce mohol osud niektorých z tých kedysi mladých žien vo svojom filme ukázať prostredníctvom aktuálnych záberov svojej starej mamy a jej troch priateľiek, nemohol však zabrániť tomu, aby sa v inej scéne na streche domu dôchodca-rádioamatér nevzoprel jeho na prvý pohľad nezmyselnému príkazu, aby po svojej replike odhodil klobúk a nechal ho spadnúť zo strechy a tým aj zmiznúť zo záberu. Kerekesovi išlo o prestrih, o drobný ornament, kde odhodený klobúk dopadne v nasledujúcom zábere do bazéna premenený na nafukovacie koleso s hlavou papagája. Starý pán síce napokon poslúchol a klobúk zo záberu vyhodil, nenávratne tým však rozriedil efekt pôvodného zámeru. Neochota, ošívanie sa protagonistov, ktorým režisér nedáva dostatok voľnosti (a možno ani len ilúziu voľnosti), tak obnažuje kosť pôvodného, s betónovou pevnosťou vystavaného konceptu a pôsobí ako kaz, ako trhlina v filmovej simulácii sveta. Režisér však mohol tak koniec záberu ako aj trik, ktorý by bol nepochybne pôvabný, keby nebol vynútený, obetovať – presne v tom zmysle, v akom spisovateľ Stephen King radí mladým autorom, aby „zabili svojich miláčikov“. Mohol zahladiť stopy mizanscény, mohol sa vzdať ornamentu v prospech funkčnosti (ako mu to nenápadne radila strohá elegancia funkcionalistického kúpaliska). No keďže bol vopred rozhodnutý priznávať tak nakrúcanie ako aj triky, ktorými si film vypomáha, neurobil to. Lenže práve tým jeho cieľ, prezentácia filmu ako zázraku, umožňujúceho ukázať neexistujúce či dovoľujúceho zachovať mŕtvych pri živote, naráža na zrazu až nečakane obmedzené hranice filmového priestoru. Zmenšenému modelu sveta tak hrozí, že sa stane len nevydarenou maketou, poukazujúcou viac na nadšenie domáceho majstra-filmára, než odkazujúcou k pamäti jedného skutočného miesta.

Pre celok filmu vlastne nepodstatná živá figúrka Hitlerovho „dvojníka“, čo 66 SEZÓN nazvala falošnou umelohmotnou pachučou, sa tak nechtiac stáva symbolom nie práve najšťastnejšej redukcie, v ktorej túžba po mori chce nájsť svoje naplnenie v bazéne, túžba po zachytení a sprítomnení histórie ho hľadá v mizanscéne historiek a túžba po veľkých filmoch zase v dlhometrážnych poloamatérskych snímkach. Z tohto hľadiska nie je 66 SEZÓN ani v náznakoch historickým dokumentárnym filmom; je skôr predstavou (občas naplnenou a občas iluzórnou) toho, že film môže zachytávať pamäť a históriu – presne v tom istom metonymickom zmysle, v akom Kerekes prehlasuje o svojej plavárni, že sa do nej „chodili kúpať dejiny“.

Mária Ferenčuhová