

PROBLÉM FORMY A RELATIVIZÁCIA STATUSU DOKUMENTÁRNEHO FILMU V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ AUTORSKEJ TVORBE



MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá kritickou reflexiou súčasnej slovenskej autorskej tvorby. Na základe analýzy troch konkrétnych filmov si všíma prístupy tvorcov k zobrazovaniu skutočnosti z hľadiska ich formálneho spracovania. Autor tvrdí, že pri všetkých dochádza k relativizácii statusu dokumentárneho filmu. Ako nástroj kritickej analýzy používa definíciu dokumentárneho filmu podľa Carla Plantingu, ktorá je obsiahnutá v jeho pojme „presadzovaná hodnoverná reprezentácia“. Tri analyzované filmy sa tromi rozličnými spôsobmi formálne vzťahujú k sociálnej realite. V prvom prípade ide o presadzovanie hranej formy, v druhom prípade o presadzovanie historizujúco pôsobiacej eseje a v treťom prípade o presadzovanie subjektívnych názorov autora filmu formou strihovej koláže motívov pochádzajúcich z reality.

Kľúčové slová: autorský film, dokumentárny film, presadzovaná hodnoverná reprezentácia, Carl Plantinga, slovenský film

Ak prijmeme premisu, že pojem dokumentárny film vo všeobecnosti evokuje, označuje a obsahuje isté parametre, ktoré súvisia s konštruovaním filmového naratívu z prvkov sociálnej reality, nepomýlime sa, ak zaradíme filmy *5. október* (2016, réžia Martin Kollár), *Diera v hlave* (2016, réžia Robert Kirchhoff) a *Cooltura* (2016, réžia Miro Remo) do tejto kinematografickej podskupiny. Tu pravdepodobne existuje všeobecná zhoda. Ale ak si za nástroj pre podrobnejšiu analýzu vybraných filmov zvolíme optiku vychádzajúcu zo zloženého pojmu „presadzovaná hodnoverná reprezentácia“¹ od Carla Plantingu, náš výskum prinesie kontroverznejšie výsledky. Vo chvíli, keď tento pojem rozložíme, zistíme, že pri analýze spomenutých dokumentárnych diel môžeme uplatniť tri zásadné hľadiská. Prvým je pozícia autora, ktorý usporiadaním auditívno-vizuálnych komponentov filmu presadzuje jeho autorskú predstavu. Výberom vyjadrovacích prostriedkov rozhoduje o formálnom stvárnení, spôsobe kamerového snímania, zostrihu, spôsobe práce s protagonistami, hudobno-ruchovej kompozícií, spôsobe použitia komentára a o výslednom usporiadaní naratívu do ucelenej skladby podľa pravidiel zvoleného dramaturgického modelu.² Druhé hľadisko nás upozorňuje, že žiadny z autorov nemôže svojvoľne hazardovať s hodnovernosťou výsledného diela, pretože táto kategória je silne napojená na inštanciu diváka, ktorý každú neefektívnu slabinu stvárnenia odhalí a môže začať pochybovať o úprimných motíváciách autora filmu reprezentovať skutočnú povahu sociálnej reality. Tretím

¹ V anglickom origináli „asserted veridical representation“. Pozri PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is. After All. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005, vol. 63, no. 2, p. 105 – 117.

² Rozlišujeme štyri základné dramaturgické modely alebo formy: naratívnu formu, kategorickú formu, rétorickú formu, asociatívnu formu. Pozri PALÚCH, Martin. *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava : Vlna a ÚDFV SAV, 2015, s. 63.

hľadiskom bude výsledný vzťah medzi reprezentáciou a skutočnosťou, čiže medzi filmovou realitou a sociálnou skutočnosťou, ktorú zobrazuje, stvárnjuje. Zjednodušene povedané: autor presadzuje svoje videnie skutočnosti, ktoré musí pôsobiť na diváka hodnoverne, aby reprezentácia sociálnej reality pôsobila v zhode s realitou a bola uveriteľná.

Vzhľadom na skutočnosť, že sa budeme zaoberať súčasnou slovenskou tvorbou, ktorá je veľmi rôznorodá a pestrá, naše skúmanie rétoriky a poetiky vybraných filmov dáme do kontrastu s charakteristikou štýlu tvorby Generácie 90, tak ako ju v roku 2004 po prvýkrát popísal filmový publicista Pavel Branko v texte *Slovenský dokumentárny film – Generácia 90*³. Uvádza v ňom niekoľko zásadných dominánt v tvorbe tejto generácie. Prvou je priznaná interakcia medzi tvorcom a protagonistom ako dvomi rovnocennými subjektami a absencia komentára⁴, druhou je dôraz na autenticitu a reportážnosť⁵ a tou treťou zameranie sa na portrét (jednotlivca, kolektívu, s autobiografickým presahom) a metodické vyhýbanie sa filmu-ankete⁶. Tretia charakteristika nie je výnimočná a v súvislosti s dokumentárnym filmom sa prelína viacerými historickými obdobiami. Ale poznámka o vyhýbaní sa filmu-ankete so sociologickým presahom je namieste a vystihuje štýl tvorby Generácie 90. Aj keď drobné náznaky ankiet nachádzame napr. vo filmoch *Iné svety* (2006, réžia Marko Škop), *66 sezón* (2003, réžia Peter Kerekes) alebo vo filme *Cooltura*, vždy pritom ide viac o ironizujúci prvok než o sociologický výskum v pravom zmysle slova. K spomenutým dominantám môžeme ešte doplniť subjektívne videnie témy, čo má za následok výrazné formálne odlišnosti medzi jednotlivými tvorivými prístupmi, na čo upozorňuje už Branko.

5. október

Ak sa začneme podrobnejšie zaoberať filmom *5. október*, zistíme, že sociálnu realitu v režisérom presadzovanej výpovedi o jeho vlastnom bratovi zastupuje hodnoverná a autentická hlavná postava a jej, z vôle autora priznaná, autentická životná situácia.⁷ Ide o muža s nádorom v oblasti tváre, ktorého čaká zásadná operácia. Rovnako autentické a hodnoverné sú aj prostredia, do ktorých je dej filmu situovaný. Konanie protagonistu sa pritom s témou filmu bezprostredne prepojí len raz, v inscenovanej

³ BRANKO, Pavel. Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. In *Film.sk*, 2004, roč. 5, č. 2. Dostupné na http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=2013.

⁴ „Ďalšia vlna dokumentaristov sa výrazovo a poetikami diferencuje, ale prišla s čímsi novým a spoločným, čo sa síce vyskytovalo (napríklad u Kerekesa), ale doteraz tak nápadne nevystupovalo – s interakciou ako jednou z nových dominánt. Sprievodné slovo je tu prakticky passé, mladí autori vstupujú do dialógu, vnášajú svoj subjekt do zvuku, ba zavše aj do obrazu, oboje v autentickej podobe. Snímaný človek prestáva byť objektom, stáva sa subjektom a občas aj partnerom autora ako ďalšieho subjektu. Formy sa odlišujú.“

⁵ „Tento film [*Ochrana úradu*, 1999, réžia Marko Škop, pozn. aut.] nás vedie k ďalšej dominante či význačnej črte mladých dokumentaristov – k dôrazu na autenticitu a reportážnosť.“

⁶ „Túto Generáciu 90 však, domnievam sa, prevažne charakterizuje v jej najautentickejších inšpiráciách záujem nie o veľké sociálne či sociologické sondy, ale skôr pohľad na svet a život cez ‚kvapku vody‘, cez individuálny osud alebo rodinnú skupinu, niekedy aj rovno autobiograficky.“

⁷ Inštanciu autora zastupujú v dokumente medzititulky zobrazené v texte z denníka, podobne ako je to v nedom filme. Formálne ide o náhradu subjektívneho komentára alebo hlasu hlavnej postavy. Za textom v denníku sa však skrýva najmä vševediaci autor filmu, ktorý k divákovi rafinovane prehovára prostredníctvom dejotvornej rekvizity a cielene usmerňuje jeho pozornosť, pretože obrazy primárne informácie z denníka neobsahujú.

scénke v knižnici, v ktorej si protagonista, pravdepodobne tiež z vôle autora, listuje v obrázkovej knihe o ľudskom tele. Príznakové sú aj dve scény v nemocnici, jedna u lekára a druhá počas vyšetrenia CT prístrojom. V ostatných situáciách sledujeme väčšinou muža a jeho improvizované a banálne prežívanie každodenných situácií počas cesty na bicykli. Všetky formálne vyjadrovacie prostriedky – kamera, strih, zvuk, hudba, neherca podriaďujúci sa úlohe vo filme, denník ako zásadná dejtovorná rekvizita – sú autorsky komponované či štylizované a vznikli s využitím metód inscenácie. Išlo o podobné metódy, aké sa využívajú pri realizácii hraného filmu, pri ktorom režisér nakrúca podľa vopred premysleného plánu či scenára. Dokumentárny film pritom zo svojej podstaty častokrát s vopred premysleným plánom nakrúcania nepočíta. Do jeho realizácie neraz vstupuje množstvo nepredvídateľných elementov. Tvar výsledného filmu vzniká až v procese tvorivej syntézy a k jednoliatej forme stvárnenia smeruje priebežne. Výber prostredí pri *5. októbri* prebiehal pravdepodobne náhodne – časozbernou metódou. Z hľadiska známej dokumentaristickej praxe ide o originálny tvorivý počin. Režisér sa totiž vedome rozhodol nakrúcať nemý hraný film, ktorý sa distribučne indexuje ako dokumentácia reality.⁸

Vďaka kritickému odstupu od predvážaného, teda tým, že na *5. október* prestaneme nazerať len v intenciách dokumentárneho filmu, dokážeme uchopiť a oceniť jeho formálnu jednoduchosť, precíznu prácu kamery a typologickú pravdivosť neherca, obsadeného do filmovej úlohy osamoteného pútnika na ceste. Tu treba pripomenúť, že režisér pôvodne zamýšľal nakrútiť výhradne nemý film. Pri sústredenejšom pohľade na filmový materiál sa dá táto tvorivá metóda práce zreteľne odčítať. Vizuálna stránka filmu je charakteristická fotografickou precíznosťou pri zaznamenávaní skutočnosti. Je všeobecne známe, že debutujúci režisér Martin Kollár patrí medzi popredných slovenských fotografov a kameramanov. Štylizované zábery sú komponované centrálne v prípade, že je na nich zachytená hlavná postava. Tento spôsob snímania vylučuje reportážny charakter práce. Ide o vopred precízne štylizované fotografie v pohybe. Minimum jásd použitých v tomto filme len podčiarkuje režisérovu snahu o dokonale premyslené zaznamenávanie inscenovanej a režirovanej akcie. Je to zrejme napríklad zo záberu, v ktorom kamera (pravdepodobne z auta) sleduje protagonistu na bicykli pri tom, ako za jazdy hodí do veľkého zberného koša pri ceste odpad, pričom sa kamera s fotografickou presnosťou zastaví vo chvíli, keď sa zacieli na kôš. Protagonista pokračuje v ceste a zmizne zo záberu. Podstatnú časť filmu tvoria rovnako komponované statické zábery, ktoré vznikli metódou výberu vhodného uhla snímania scény alebo štylizovaním protagonistu a ďalších postáv do režijne vybraných situácií. Vizuálny materiál musel byť ozvučený dodatočne z ilustratívnych zvukov, ruchov a hudby, pretože na nakrúcaní sa nezúčastnil zvukár. Tento fakt uvoľnil protagonistu, ktorý napriek štylizácii pôsobí vo vytypovaných situáciách autenticky a prirodzene. Počas celého filmu ho vnímame ako samostatne konajúci subjekt, až v závere sa premení na objekt dokumentárneho filmu. Ide o mo-

⁸ Pojem indexovanie (označenie) zaviedol Noël Carroll, aby odlišil hraný a dokumentárny film. „Podľa Carrolla film bežne vnímame tak, že si uvedomujeme, že je indexovaný (označený) ako hraný či dokumentárny. Konkrétne označenie filmu mobilizuje očakávania a aktivitu diváka. Film označený ako dokumentárny vzbudzuje u diváka očakávanie diskurzu, ktorý vypovedá o skutočnosti. Divák navyše zaujme odlišný postoj k prezentovaným udalostiam, pokiaľ majú predstavovať skutočný, a nie fiktívny svet.“ PLANTINGA, Carl. Dva prístupy k pohyblivým obrazom a rétorice dokumentu. In *DŌ – revue pro dokumentární film*, 2007, č. 5, s. 127. *5. október* bol od začiatku verejne a distribučne indexovaný ako dokumentárny film.

ment, keď sa pozrie do kamery, čím sa jediný krát prizná prítomnosť režiséra v úlohe kameramana na mieste nakrúcania.

Pri filme *5. október* musíme oceniť naozaj sofistikované využitie metód inscenácie v rámci dokumentárneho filmu. Prítomnosť režiséra a kameramana v jednej osobe si uvedomujeme len nepriamo, ako pri hranom filme, pretože je zámerne zamlčovaná. Vnímame ju cez štylizáciu zobrazenia, ktoré sa sústreďuje na vytvorenie výpovede o putovaní osamoteného človeka. Tento režijný zámer nás privedie k poznaniu, že to, čo sa nepodarilo dosiahnuť tvorivému tímu pri filme *Koza* (2015, réžia Ivan Ostrochovský, kamera Martin Kollár), teda udržať status formy v intenciách dokumentárneho filmu ako presadzovanej hodnovernej reprezentácie, Kollár v *5. októbri* zvládol a dovedol do úspešného konca. Režijné metódy – dôraz na vizuálne stvárnenie, minimalistická réžia, vedenie nehercov a fotograficky precízne komponovanie záberov – sú však pri oboch snímkach prakticky rovnaké. Ak uvažujeme nad dejom *5. oktobra*, zistíme, že neobsahuje žiadne smerodajné informácie o vývoji postavy. Film zachytáva muža na ceste. Jeho konanie ohraničujú dve udalosti: konštatovanie o nevyhnutnosti operácie a jej presný termín. O motívoch hlavnej postavy, vybrať sa na výlet, sa v dokumente nič nedozvieme. Aby sa veci uspokojivo vysvetlili, dejotvorné ukazovatele museli byť v tomto prípade vytvorené dodatočne, prostredníctvom presadzovanej vízie režiséra. Poučení diváci však vedia, že ide o film dvoch bratov, pričom je tento intímny biografický vzťah medzi tvorcom a protagonistom funkčne potlačený do úzadia.

Aby dokument mohol fungovať, musel sa zásadný dejotvorný činiteľ vytvoriť umelo cez funkčnú rekvizitu – denník hlavného protagonistu. V príbehu nahrádza monológy i dialógy a plní informatívnu funkciu namiesto tradičného komentára alebo voiceoveru. Vizuálne riešenie denníka vo forme ikonicky pôsobiach medzituliek nahrádza chýbajúci slovný režim, ktorý Nichols definuje cez pojem hlasu. V *5. októbri* je hlas toho, kto vypovedá, neurčený a jeho hodnovernosť nepreukázateľná. Na jednej strane vytvára dojem, že ide o subjektívny hlas protagonistu, my však vieme, že ide o zámernú konštrukciu. V prvom rade totiž zastupuje vševediaci hlas autora, tvorcu filmu. Rozhodnutie nakrúcať dokument formou nemého filmu ostalo zachované, pričom dejotvornú funkciu prebrali práve stránky denníka, vyrobeného pre tento účel v ateliéri. Funkčne previazali nedramatickú štruktúru filmu a dali jej významotvorný presah. Bez denníka by príbeh aj hlas toho, kto vypovedá, zostali nejasnými. Príbeh totiž na jednej strane odráža skutočnosť a odohráva sa v realite, ale nereprezentuje autentické pocity a názory hlavnej postavy. Neoboznamuje nás s jej prežívaním priam osudovo-existenciálnej situácie. Vidíme len toľko, koľko presadzuje režisér, aby divák vyhodnotil výsledný naratív ako hodnovernú reprezentáciu.

Všetky formálne rozhodnutia – sofistikovaný spôsob réžie, kompozícia deja nedramatického filmu prostredníctvom denníka, absencia slov – umocňujú v divákovi pocit, že počas projekcie osobne prežíva problém človeka, ktorého pozoruje na plátne. Režim obrazov a slov sa samokonštruuje do významov najmä cez vnútorný monológ diváka, čím sa on sám priamo podieľa na interpretácii zápletky počas jej sledovania bez toho, aby bol vyrušovaný z koncentrácie názormi hlavnej postavy alebo ďalších postáv. Vzniká tak intímny a originálny vzťah medzi divákom a predvádzaným príbehom. Vnútorné prežívanie diváka zároveň znásobuje situáciu postavy vo filme, ktorá sa dá charakterizovať wittgensteinovským „O čom sa nedá hovoriť, o tom treba mlčať“, alebo jednoduchým prísloviem „Keď nejde o život, nejde o nič“. Film akcen-

tuje metafyzickú tému, ktorá je slovami neuchopiteľná. Vypovedá o niečom, čo sa odohráva medzi nebom a zemou, týka sa života i smrti, konečnosti a večnosti. Tento metafyzický duševný stav zakomponovaný do postavy filmu dáva divákovi priestor, aby sa osobne podieľal na réžii tým, že svojím vnútorným monológom aktívne dopĺňa absentujúcu slovnú zložku.

5. október vyniká v súdobej produkcii svojou formálnou jednoduchosťou stvárnenia takej zložitej a ľudsky hlbokkej témy, a tiež tým, že psychologicky počíta s účasťou diváka na vytváraní deja filmu. Môžeme sa len domnievať, koľko motívov zachytených vo filme vyprovokovala skutočnosť a koľko z nich vzniklo na základe zásahov režiséra. Z hľadiska spôsobu réžie však spomeňme zásadné formálne obmedzenia, ktoré sa pre film napokon ukázali byť kľúčovými pozitívami. Prvým je nakrúcanie nemého dokumentárneho filmu bez prítomnosti zvukára, čo vo výsledku posilnilo jeho vizuálnu stránku, no na druhej strane si vyžiadalo dodatočné ozvučenie ruchmi a hudbou, pričom absentujúci režim slov vo výsledku nahrádza vnútorný monológ diváka, inštruovaný indíciami vo forme medzititulkov. Druhým je rozhodnutie režiséra vytvoriť nosný dejotvorný prvok, ktorým je denník. Tretím sú dodatočne nakrútené zábery, ktoré vznikli a do filmu boli zaradené až po operácii hlavnej postavy, čo z filmu zrejme nie je. Týka sa to aj výroby denníka, ktorý dokonca nelisťujú ruky hlavného protagonistu. Tieto fakty diskvalifikujú autenticitu rozprávania, ktorú očakávame a predpokladáme pri dokumentárnom filme, ale zároveň potvrdzujú premisu o presadzovanej hodnovernej reprezentácii. Štvrtým a posledným je Brankom definovaná prvá dominanta, ktorú Kollár obrátil na ruby, keď namiesto absencie komentára a priznanej interakcie medzi tvorcom a protagonistom ako dvomi rovnocennými subjektmi použil počas realizácie úplne protichodný postup, čím sa formálne priblížil k hranému filmu. Interakcia je nepriznaná, autor filmu a protagonista nie sú rovnocennými subjektami (o tejto pracovnej metóde vopred rozhodli ešte pred nakrúcaním), komentár je vo filme prítomný v originálnej forme medzititulkov z denníka.

Diera v hlave

Najnovší autorský dokumentárny film *Diera v hlave* od slovenského režiséra Roberta Kirchhoffa mal svetovú premiéru v novembri 2016 na Medzinárodnom festivale dokumentárnych filmov Jihlava a medzinárodnú premiéru na DOK Leipzig 2016. Zber materiálu trval niekoľko rokov a film sa mal pôvodne volať *Cesta lesom*. Ukázalo sa však, že nový názov je výstižnejší a oveľa viac konvenuje s výsledným zosťrihom filmu, čo je zjavné z viacerých hľadísk: (1) v tematickom jadre filmu sa niekoľkokrát opakuje motív diery v hlave v doslovnom vyjadrení významu tohto slova; (2) názov odkazuje aj na degeneratívnu funkciu ľudskej pamäte z dôvodov zabúdania, prifarbovania pravdy, príp. domýšľania súvislostí na základe práce so spomienkovým aparátom. Sem môžeme zaradiť najmä zámerné alebo mimovoľné spomínanie či vytesnenie spomienok. Slovné spojenie „diera v hlave“ nadväzuje v tradičnej interpretácii aj na zľudovený výraz „hlava deravá“, ktorým sa zároveň odkazuje na funkcionality mysle v súvislosti so zabúdaním, pričom Kirchhoff s týmto motívom vo filme výrazne pracuje.

Autorský spôsob znázorňovania minulosti v dokumentárnom filme nie je nový, používa ho množstvo tvorcov. Z tých najvýznamnejších spomeňme diela dokumen-

taristov Petra Kerekesa, Jany Ševčíkovej, Jána Šikla či Pétera Forgácsa. Ich filmy sú poznačené alternatívnym výkladom historických udalostí na základe subjektívnej spomienky, pričom tieto výklady čerpajú z originálnej ľudskej skúsenosti a častokrát dopĺňajú oficiálny historický diskurz. Ďalšou metódou prístupu k histórii je jej skúmanie prostredníctvom metódy oral history, ako to môžeme vidieť napr. v prípade dokumentárneho projektu *Shoah* (1985, réžia Claude Lanzmann).

Diera v hlave od Roberta Kirchhoffa pracuje priamo s konceptom zabúdania a s de-generatívnymi funkciami pamäťových operácií, ktoré majú za úlohu vytesniť, alebo naopak sprítomniť minulé za účelom odkryvania spomienkového poľa. Materializovaná podoba názvu sa vo filme objektivizuje v niekoľkých príbehoch či rozprávaniach, keď svedkovia počas spomínania zachyteného formou oral history ukazujú priamo na vlastných hlavách stopy po násilných činoch, ktoré na nich zanechali represívne zásahy fašistickej moci v období 2. svetovej vojny. Kirchhoffov film totiž skúma pamäťové pole, ktoré dokazuje i re-interpretuje historické fakty týkajúce sa pomerne tabuizovanej témy – holokaustu Rómov počas 2. svetovej vojny v Európe. I keď termín holokaust je pomerne odvážny, nazbierané svedectvá odkazujú na masové čistky a zverstvá, ktoré páchali fašisti a ich prisluhovači na rómskom etniku v rôznych krajinách starého kontinentu. Dieru v hlave majú starý francúzsky Róm aj nemecká Rómka, ktorá v súčasnosti na exkurziách v školách rozpráva o zvrátených medicínskych experimentoch fašistických lekárov. Český Róm zase tvrdí, že má na hlave vyrytý hákový kríž. Podobné svedectvá necháva Kirchhoff zaznieť z úst očitých svedkov a preživších rodinných účastníkov na miestach neodkrytých masových hrobov s telami popravených rómskych obyvateľov v Poľsku, v Čechách, na Slovensku a v krajinách bývalej Juhoslávie. Otrásné príbehy si vypočujeme pri mnohých pamätníkoch rómskym obetiam, alebo počas prechádzky po bývalom záchytnom pracovnom tábore, po ktorom okrem spomienok Róma a Žida neostalo ani stopy. Kirchhoff ako reprezentant autor-ského filmu veľmi dbá na to, aby tvrdenia protagonistov podporil vo vizuálnom režime. Ak sa jednotlivé výpovede od prípadu k prípadu líšia (najmä spôsobom podania spomienok a obsahovým jadrom), pričom ide o nedramatické a kategorické usporiadanie naratívu, v niektorých momentoch vnímame autorskú snahu dokresliť vý-povedný režim slov komplementárnymi obrazovými ilustráciami.

V rétorike filmu sa často vizualizuje termín miznutia alebo vymierania – priamych svedkov, spomienok, miest, kde sa v histórii udiali predmetné situácie. V symboli-ckej rovine sa tak stáva práve prostredníctvom obrazov, v ktorých vidíme zasnežené pláne. Je to tak napríklad pri výpovediach o bývalom mieste pracovného tábora na Slovensku, kde sa bývalí účastníci Róm a Žid stretávajú, aby si zaspomínali na mi-nulosť miesta, ktoré ju už nijako nepripomína. Rovnaký charakter zasneženého lesa má priestor s predpokladaným masovým hrobom, ktorý sa tiež zachoval len v spo-mienkach. Na jeho mieste dnes stojí farma s ošípanými, pričom Kirchhoff neváha zaradiť do rozprávania pohľad na prasnice tlačiace sa v prísne oddelených ohradách, aby zvýraznil podobnosť medzi zvieracím a ľudským väznením a utrpením. Ekviva-lentným spôsobom ako v prípade sneženia a bielej krajiny pracuje réžia aj s motívom dažďa alebo plynúcej rieky. Kým motív snehu funkčne odkazuje na proces zabúda-nia, zakrývania si oči pred historickou krivdou a spomienkami na ňu, motív dažďa v symbolickom závere filmu, ktorý sa odohráva pri pamätníku rómskych obetí na Balkáne, odkazuje na proces očisty, neustáleho leštenia pamäte za účelom spomína-nia, aby sme už nikdy viac nezabudli. Toto je jedna rovina výpovede.

Popri iniciovaných rozhovoroch a výpovediach buď priamo na kameru alebo počas dialógu viacerých postáv zachytených viac-menej observačne sa Kirchoff nevyhýba ani inscenačnej metóde. Uvedomíme si to pri štylizovaných momentoch, ktoré majú pôsobiť hodnoverne, aby nepopierali dokumentárny charakter reprezentácie. Ide najmä o dve situácie. V prvej sa starý francúzsky Róm sťažuje na bližšie nešpecifikovanom oblastnom úrade na zásah francúzskej polície v jeho karavane, pričom tvrdí, že ho v súčasnosti napadli rovnako surovo ako francúzski fašisti za vojny. O tejto historickej udalosti napísal dokonca aj knihu. Reprezentant autority Róma vypočuje. Kirchoff úradníka následne prichytí pri deklamácii otrepaných fráz o humánnosti Francúzska, pričom si nevie spomenúť a vymenovať tri základné heslá Francúzskej revolúcie: sloboda, rovnosť, bratstvo. Vo chvíli, keď Róm od úradníka odchádza, otvorí sa dvere na vedľajšej miestnosti, z ktorej do záberu vkročí gitarista a zaspieva starú pieseň so slovami odkazujúcimi na historické prenasledovanie Rómov. Podobný spôsob improvizovanej tvorby piesní prostredníctvom opakujúcej sa melódie a repetitívnej deklamácie zachytáva Kirchoff aj na Balkáne, čím priamo poukáže na prepojenosť ľudových foriem zaznamenávania histórie prostredníctvom spevu a piesní. Hlboká clivosť textov i melódii je priamym výrazom spomienok na zážitky z minulosti a ich prenosu z generácie na generáciu, najmä v prípade etnika bez štátu, kočovného národa, ktorý uviazol na území a za hranicami mnohých štátov Európy.

Druhý inscenovaný moment sa odohrá v improvizovanom múzeu Rómov na Balkáne, s pridruženou funkciou výstavného priestoru. Sprievodca po bizarnom múzeu, plnom niekedy pochybných zbierkových predmetov, si pred kamerou rázne zacvičí na prekrvenie organizmu a potom začne prehliadku s výkladom. Nevie presne popísať všetky artefakty, ale výrečne a presvedčivo vysvetľuje, že medzi slávnych Rómov patrili napríklad prezident USA Bill Clinton a Barack Obama, herec Antonio Banderas, výtvarník Pablo Picasso a ďalší – z tohto dôvodu visia ich obrazy na stenách rómskeho múzea. Práve múzeum ako jedna z inštitucionálnych reprezentácií pamäti v tomto prípade vybočuje z presnej faktografie ako pracovnej metódy, na ktorej stojí historická veda. Spochybňuje sa neadekvátnosťou a nepresnosťou výkladu. Na druhej strane vypovedá aj o tvorbe národných mýtov a o prikrášľovaní histórie, ktorá sa častokrát interpretuje v etnickom alebo národnom záujme. Kirchoff týmito obrazmi zároveň poukazuje na benevolentnejší vzťah Rómov k dejinám ako takým, k histórii vlastného národa, k vývoju jazyka i k hmotnému a kultúrnemu dedičstvu: Rómovia majú možno inú hierarchiu medzi prítomnosťou a minulosťou, neuznávajú natoľko moderné hodnoty a moderný koncept vedy a dejín a pod. Možno im práve táto forma prezentácie vyhovuje, prípadne im takto prezentovaná forma pravdepodobnosti umožňuje s hrdosťou pozeráť cez minulosť do budúcnosti. Pravým duchovným hýbateľom zmien a živým náznakom uvedomovania si vlastnej identity, i keď apolitickej a kozmopolitnej, je postava bohatého reprezentanta rómskej intelektuálnej elity. S nepredstieranou hrdosťou a účasťou otvorí výstavu obrazov, ktoré pripravila výtvarníčka, priama svedkyňa internácie Rómov v koncentračnom tábore. Popri tom tento intelektuál spolu s novinárom navštevuje živých svedkov a obete fašistických represíí za účelom zozbierania svedectiev a ich zachovania pre budúcnosť formou zápiskov.

Kirchoffove stopovanie témy naprieč európskymi krajinami je vzhľadom na autorskú invenciu, ktorú do nakrúcania vkladá, síce esejistické, neobjektívne a ne-

presné, ale vďaka charakteru protagonistov zároveň účinne demaskujúce. Reflektuje totiž nadmieru osobitý vzťah Rómov k pamäti a histórii. Zároveň tým poukazuje na špecifické fenomény, ktoré s týmto problémom súvisia. Viac než overiteľná presnosť podávaných informácií a príbehov zaujme spôsob, akým Rómovia prostredníctvom ich životnému štýlu dobrovoľne rezignovali na možnosť vytvárať si systematický vzťah k vlastným dejinám. Neuvedomujú si, že ich hlas ako jednej z dôležitých európskych menšín tým zaniká v diskurze dominantných väčšinových národov, ktoré svoju identitu zakladajú práve na presnom datovaní a na vedeckom prístupe k vlastným národným dejinám. Historické etnikum bez dejín je etnikom bez sebaurčenia a bez medzinárodne akceptovaného hlasu.

Kirchhoffove putovanie za spomienkami Rómov na miesta masových vražd a pamätníkov na tieto udalosti je roztrieštené, voľné, nejednotné a v celkovej šírke roztrúsené. Všetky tieto prívlastky a vlastnosti môžeme rovnako pripísať rómskemu etniku. Charakterizujú ich situáciu v Európe a určujú ich marginalizované miesto v dejinách. Kirchhoff sa v spojitosti s hlavnou témou filmu nevyhýba zaznamenávaniu stereotypov, ktoré sa všeobecne s Rómami spájajú: temperament, oheň, kone, karavany, viera a oddanosť Panne Márii, barokovo zdobené interiéry príbytkov, piesne a hra na hudobných nástrojoch. Zároveň ich pri interpretácii minulosti cez spomienky pristihuje pri drobných protirečeniach, pochybnostiach, prikrášľovaní alebo zveličovaní. Napríklad v scéne po návšteve Róma s hákovým krížom na hlave spochybujú ďalší dvaja protagonisti výklad, akým sa takýto symbol mohol dostať na hlavu jeho nositeľa. Rómske múzeum je rovnako svojsky prikrášleným obrazom vlastných dejín. Množstvo faktov v ňom nie je možné overiť a verifikovať. Neexistujú žiadne archívy alebo záznamy, ktoré by dokázali objektivizovať výpovede svedkov. Ostáva len prítomnosť, odveká túžba po slobode, neviazanosti a voľnosti, i keď poznačená tieňom minulosti a bývalých krívd.

Kirchhoff cielené využíva osobnú interakciu postáv pred kamerou, ich vzájomné dialógy, v ktorých sa spomienky a svedkovia navzájom konfrontujú. Napríklad v prípade nemeckej Rómky a jej diskusie so študentami, počas rozhovorov Rómov s reprezentantmi Židov, pri zaznamenávaní spomienok na Balkáne, pri rozhovore dvoch kamarátok z Nemecka či pri konfrontácii dvoch očitých svedkov popravy Rómov v Poľsku. Týmto mixom spomienok príslušníkov rôznych etníc režisér metodicke zamlčuje svoju prítomnosť na miestach nakrúcania v prospech zvýraznenia individuálnych výpovedí prebiehajúcich vo vzájomnej interakcii. Vyhýba sa tak televíznym postupom zaznamenávania „hovoriacich hláv“, čo je výrazná štýlová tendencia v autorskom dokumentárnom filme.

Kirchhoffov režijný prístup je esejistický a nedramatický. Dokument má kategorickú formu.⁹ Réžia sa v priebehu iniciácie a následnej observácie niekedy uchýli k inscenácii. Rovnako ako téma, i spôsob réžie sa snaží byť odpútaný od konvenčného prístupu zaznamenávania. Medzi hlavné nedostatky pri spracovaní historicky prelomovej témy patrí jej časová a priestorová neukotvenosť. Počas sledovania dokumentu sa divák veľmi ľahko stratí a prechod z miesta na miesto ho dezorientuje. Vzhľadom na úzke prepojenie témy filmu a histórie, keď nás autor prevedie množstvom dôležitých miest, je informatívna rovina podriadená autorskému zámeru, pričom jej absen-

⁹ Kategorický (nepříbehový a nedramatický) dokumentárny film sa vyznačuje eklektickým štýlom réžie a usporiadaním jednotlivých segmentov na základe vopred premysleného konceptu.

cia v konečnom dôsledku škodí výslednej zrozumiteľnosti diela. Problém formy môžeme v tomto prípade pociťovať v absencii dôležitých faktografických ukazovateľov, ktoré by divákovi umožnili vnímať popri autorskej polohe aj geograficko-historické súvislosti. Ak bolo cieľom autora zobrazovať rarity, je jeho prístup na mieste. Ale ak chcel naozaj poukázať na dôležitosť témy, mal viac dbať na jej lokalizáciu v čase a priestore a poučiť diváka cez klasické výkladové a informačné nástroje, ktoré využívajú historické žánre dokumentárneho filmu.

Cooltúra

Mira Rema môžeme bez pochyby zaradiť medzi tvorcov, ktorí nadväzujú na tradíciu autorského dokumentárneho filmu u nás. Rovnako ako v prípade úspešnej Generácie 90, aj pre jeho filmy platí, že autorský prístup k tvorbe sa vyznačuje subjektívnym spracovaním témy, častokrát s investigatívnym presahom. Sám priznáva, že ho už dávnejšie inšpirovala cesta, ktorou sa pred ním vybrali tvorcovia ako Zuzana Piussi či Robert Kirchhoff.

Remove diela pritom vyvolávajú veľkú kontroverziu. Sú reakciou na vulgarizáciu verejného diskurzu zo strany bulvárnych masmédií, pričom autor volí rovnako kontroverzné prístupy pri zaznamenávaní reality, čím sa dostáva do konfrontácie: jeho filmy sú buď nadšene prijímané alebo odmietnuté. Nejde pritom len o vyjadrenia kritikov a divákov, ale aj o protichodné reakcie producentov či protagonistov. Diskusie o Remových filmoch častokrát sprevádzajú emócie. Najväčšiu nevôľu dotknutých účinkujúcich vyvolal jeho film *Cooltúra*, ktorý sa pre ich nesúhlas nedostal do oficiálnej distribúcie a diváci ho mohli vidieť len sprostredkované na akademickej pôde, v rámci špeciálnej distribučnej platformy Dokument na kolesách.

Pri filme *Cooltúra* máme opäť dočinenia s významovou prešmyčkou v názve, podobne ako v Remových predchádzajúcich filmoch či v nateraz poslednom s názvom *Richard Müller Nespoznaný* (2016), o populárnom spevákovi. Významová prešmyčka sa tak pomaly stáva akousi autorskou značkou. V prípade filmu *Cooltúra* odkazuje názov jednak na pojem kultúra vo význame „intelektuálnej stránky civilizácie“, a zároveň na zloženie slov „cool“ (chladný alebo trendový) a „túra“ (šnúra alebo turné). Poukazuje tým na cyklické opakovanie sa, na niečo, čo dookola produkuje isté špecifické významy pretavené do populárnych trendov a poklesnutých posolstiev. Už z názvu je zrejmé, že predmetom odmytizovania a demaskovania budú fenomény, ktoré sa dotýkajú kultúrnosti národa či národnej kultúry. Ide o autorskú reakciu na spoločensky rozšírené masové trendy, ktoré sa v súčasnosti vo verejnom diskurze dostávajú do popredia, naberajú na intenzite a vytláčajú klasické vysoké žánre, tradične spájané s pojmom kultúra. Pri vnímaní filmu z tohto hľadiska odpadá starosť pri definovaní hlavnej témy. Remo totiž nevyplýva o kultúre, aj keď sa to na prvý pohľad môže zdať, ale o „cooltúre“.

Nepatrná stopa v názve nás privádza k porovnaniu jeho významu so starším pojmom „cool médium“, ktoré zaviedol Marshal McLuhan pri členení masmédií. Táto konotácia napomáha len interpretácii, keďže nevyplýva ani z názvu filmu, ani z jeho obsahu. Z hľadiska témy sa však Remov film k chladným médiám v určitej miere vzťahuje – najmä k masmediálnej kultúre šírenej cez televíziu a internet. Podstatná časť dokumentu sa totiž venuje zákulisiu šoubiznisu, čo Removi nebráni zaradiť do kaleidoskopu kultúrnych atrakcií aj prejavy živej a ľudovej kultúry – veľkonočnú ob-

lievačku, fašiangy, súťaž v kopaní hrobov, hudobnú estrádu či politický míting počas MDŽ, organizovaný v štýle zábavného programu v hale. Kultúra vo filme *Cooltúra* sa tak v Removom ponímaní vzťahuje k masovej kultúre rôzneho druhu. Korene jej vývoja môžeme nájsť v prvých prejavoch ľudovej zábavy, odkiaľ sa cez vysoké žánre pretransformovala až do oblasti populárnych a nízkych žánrov. Rovnako, ako prejavy tradičnej ľudovej kultúry vplývali na vývoj prvkov vo vysokých umeleckých žánroch, tak aj masová a populárna kultúra čerpá a paroduje všetko, čo sa v tejto oblasti udialo pred ňou. Rema najviac zaujímajú práve tieto „cooltúrne“ deriváty kultúry a ich dopad na spoločnosť. Ich popularita u verejnosti symbolicky odráža stav národnej kultúry, pričom Remo sa vyslovene vyhýba zobrazovaniu elitných a z pohľadu väčšiny nereprezentatívnych foriem kultúry, akými sú vysoké žánre literatúry, divadlo či umelecký film. *Cooltúra* je o masových trendoch, ktoré zrástli s kultúrou národa natoľko, že tvoria jeho aktuálnu „intelektuálnu stránku“. Sú určené všetkým, ale zároveň koexistujú nezávisle v zmysle uzavretých ostrovov s obyvateľmi – fanúšikmi, ktorých môžeme pracovne označiť ako „subcooltúry“. Práve na tie sa Remo autorsky zameriava.

Problematickým prvkom Removho dokumentu je konfrontačný štýl výsledného zostrihu, ktorý vyvoláva sporné reakcie. Týkajú sa spôsobu spájania záberov i celých scén, a to nielen na úrovni ich zrážania ako pri montáži atrakcií, ale aj v rámci audiovizuálneho kontrastu a zvukových premostení pri prechode z jednej scény do druhej, ktoré Remo s obľubou využíva. Kontroverzné pôsobenie dokumentu vyplýva z použitia nekonvenčných dokumentaristických metód. Výsledný zostrih vzbudzuje mnohé otázky, najmä etického charakteru, vo vzťahu protagonisty – autora. Pritom Remo svoj autorský zámer obhajuje a konzistentnosť celku verejne presadzuje. Na druhej strane sa dotknutým protagonistom a niekedy aj divákovi môže zdať prezentovanie faktov ako nepravdivé, nedôveryhodné a najmä manipulujúce. Remo totiž prekračuje rámec autorského i občianskeho zákona, pretože obhajuje dielo, ktoré vzniklo bez dodatočného súhlasu so zverejnením režisérskeho zostrihu filmu od dotknutých osôb, ktoré pochádzajú najmä z prostredia mediálnej sféry. Filmár tak nepracuje s reprezentáciami nezainteresovaných osôb, ale s verejne vystupujúcimi autormi a aktívnymi umelcami. O tom, že film vyvoláva kontroverzné reakcie na viacerých úrovniach, svedčí aj diskusia po jeho prvom verejnom premietaní na akademickej pôde (3. 10. 2016, Filmová a televízna fakulta VŠMU). Diskutujúci v nej popri inom vnášali vlastnú predstavu kultúry vo vzťahu k reprezentáciám, ktoré práve videli vo filme *Cooltúra*.

Ide o problém formy? Čím je Remom presadzovaná reprezentácia pre diváka nevhodná? V prvom rade tým, že programovo a manipulujúco zavádza. Používa rovnaké neetické spojenia, aké autor nachádza v masmediálnom diskurze, v televíznych šou či v parodických reláciách. Autor si účelovo vyberá provokatívne až vulgarizujúce spojenia, pričom prepája zdanlivo kontroverzné a nezlučiteľné obrazy. Vrstvenie argumentov do rétorického diskurzu dodržiava určitú presnú štruktúru, ktorá následne ovplyvňuje vyznenie filmu ako celku. Túto štruktúru by sme mohli, nadväzujúc na Sergeja Ejzenštejna, označiť ako montáž atrakcií v zmysle spájania nesúrodých provokatívnych segmentov do záberového radu, s cieľom konfrontácie významov a vyvolávania emocionálneho šoku. Týmto zrážaním vznikajú nové významy, ktoré obrazy a situácie primárne neobsahujú. Kirchhoff v spomínanej diskusii na VŠMU označil toto spájanie motívov a obrazov za kaleidoskopické, my môžeme

doplniť – so silným dôrazom na vizuálnu, až úsečne klipovú estetiku. Remo pritom cielene pracuje s vybranými motívmi, ale spája ich na základe vizuálnej atraktívnosti a subjektívnej predstavy. Motívy následne prestávajú reprezentovať realitu a začínajú zastupovať názory autora. Výsledná rétorika potom pripomína propagandistické dokumenty, pretože Remo konfrontuje obrazy tak, že subjektívne podsúva divákovi vlastnú autorskú interpretáciu významov, ktoré mu predkladá na posúdenie.

Cooltúra sa začína v deklamačnom móde, v ktorom etnograf Ján Lazorík prednesie plamenné obvinenie súčasnej ne-kultúry, ktorá ovláda masmediálnu sféru (televíziu a internet), pričom produkuje vulgárne vzory správania a hlupákov, čiže celebrity.¹⁰ Ak by sme použili McLuhanove delenie médií na horúce (prednáška, tlač, fotografia, film, rádio), ktoré majú tendenciu byť vysoko vizualizované a logicky štruktúrované, a na studené (diskusia, telefón, televízia), v ktorých je komunikácia viac intuitívna a emocionálna, Remov film by patril k tým prvým. Lazoríkov „horúci“ prejav podčiarkuje Remo inscenovaným záberom, v ktorom starý pán bez pohnutia postáva, nehýbe sa, nič nehovorí, len uprene hľadá do kamery. Obsah prejavu zaznamenaného na zvukovej stope tým nadobúda silný účinok a predznamenáva, že v ďalšom priebehu filmu budeme mať dočinenia s obrazmi ne-kultúry, pričom autor nám podsúva interpretačný kľúč, ako sa máme na nasledujúce obrazy pozerat – t. j. negatívne. Ak v tomto momente divák zabudne, že ide o cooltúru, a nie o kultúru v pravom zmysle slova, môže byť jeho nasledujúca interpretácia videného mätúca. Naivný propagandistický začiatok nemá v ďalšom priebehu filmu žiadneho názorového oponenta, snáď okrem diváka po projekcii. Remo však podobných zavádzajúcich postupov použije oveľa viac. Keď zobrazí country kapelu, ako spieva pieseň so slovami „všichni to tady rozkradem“, jej text sa v zvukovom premostení z jednej scény do nasledujúcej prepojí so zábermi na míting politickej strany Smer pri príležitosti Medzinárodného dňa žien. I v tomto prípade ide zo strany autora o subjektívne manipulujúci prvok, ktorý síce vystihuje jeho názor, ale zároveň manipulujúco podsúva interpretačný kľúč divákovi. Rovnako tak robí aj vtedy, keď za záber na premiéra zarádi iný, na ktorom sa bez logickej nadväznosti objaví kaleidoskopická ilúzia s motívom ruskej hviezdy s piatimi cípmi. Opäť sa jedná o subjektívnu manipuláciu, ktorá nemá základ v reálnom priebehu udalosti a prostredí, v ktorom sa udalosť odohráva, ale vznikla len na základe subjektívnej voľby a zostrihu autora. Tieto postupy majú spoločné znaky s propagandistickým budovaním významov.¹¹ V tejto časti filmu je oveľa dôležitejším motívom anketa, v ktorej Remo zisťuje, aký je dnes rozdiel medzi kultúrou a politikou, prípadne medzi kultúrnou politikou a politickou kultúrou. Významnú úlohu tu zohráva mediálne známy líder, ktorého jeho fanúšičky – dôchodkyňa a ženy v strednom veku – vnímajú s nekritickým obdivom, podobne, ako keď fanúšikovia obdivujú rockovú hviezdu. Rovnaký princíp nekritického uctievania nachádza Remo aj v prípade ďalších „cooltúrnych“ fenoménov: pri úcte fanúšikov k rapperom (Mike Spirit, Rytmus) alebo počas získaním motivovaných katolíckych stretnutí.

¹⁰ Citát Jána Lazoríka pritom nie je autentický, ale prebratý z iného zdroja.

¹¹ V hranom filme sú takéto postupy prijateľné, ale v dokumente by malo ísť o pravý opak. Oveľa jednoduchšie je zaznamenať udalosť, napríklad lov na tuleňa, cez niekoľko samostatných záberov pospájaných strihom do jednej scény. Problém nastane, ak sa ani v jednom z nich neobjaví súčasne lovec a lovený tuleň. Túto bazálnu logiku hodnovernosti reprezentácie si uvedomoval už Robert Flaherty, keď nakrúcal dokumentárny film *Nanuk, človek primitívny* (1922).

Kult osobnosti je zásadný princíp uctievania populárnych ikon, medzi ktoré môžeme v prípade tohto filmu zaradiť raperov, Róberta Fica či Ježiša Krista. V diskurze zábavného priemyslu a jeho marketingu je kult osobnosti úzko prepojený s popularitou a ziskom. Cooltúra si vytvára svojich bôžikov, ktorí sa dajú veľmi dobre predať. Predstavenia a publikum sa menia, ale princíp zachytený vo filme ostáva rovnaký. Cooltúrny kult je fenoménom dnešnej masmediálnej doby. Remova autor-ská rétorika sa neuspokojuje s odhaľovaním, s odkrývaním zákulisia manipulácií pri tvorbe každodenných masmediálnych atrakcií pre masu. Problém je v tom, že sám nie je objektívny a nedarí sa mu vybočiť z rámca rétoriky masmédií. Jeho dokument vykazuje znaky rovnakých manipulujúcich metód, aké sám vo filme kritizuje. Použitý filmový jazyk je manipulujúci, parodizujúci, vulgárny, plný atraktívnych efektov, a zároveň eticky nekorektný, takže sa v ničom nelíši od postupov, ktoré sa snaží kriticky reflektovať.

To, čo sa Removi nepodarilo s Ficom, t. j. vstúpiť do zákulisia politickej šou, nahradil anketou s fanúšičkami premiéra, prostredníctvom ktorej zachytil, ako sa robí kultúrna politika s cieľom získať voliča na svoju stranu. Rapera Mika Spiritu zachytáva v zákulisí a ukazuje, ako sa vytvára mediálny obraz hudobnej hviezdy. Masová popularita ide ruka v ruku s dobre cieľeným marketingom, stojí a padá na imidži a predáva sa počas dramaturgicky presvedčivo vystavanej šou. Aj táto scéna zaujme najmä z hľadiska jej zostrihu, v ktorom sa konfrontuje predstava s následným skutočným priebehom. V danej epizódke vidíme Spiritu, ako v zákulisí „dramaturguje“ priebeh pripravovaného večerného krstu CD, pričom Remo pod jeho komentár o tom, ako by mal krst vyzeráť, nasťháva autentické segmenty z priebehu večernej akcie počas koncertu. Objavuje sa tu aj Rytmus, ktorý jednej z fanúšičiek radí, ako urobiť hit. Efektne zábery z vulgárneho vystúpenia raperov prelína Remo s fajčiarskou pauzou po koncerte. Počas nej protagonista, tiež raper, so zápalom vysvetľuje, ako necháva na každom vystúpení skandovať dav nadávky na premiéra, a druhý účastník rozhovoru mu oponuje, že ak by mal rodinu ako on, videl by veci inak. Scéna v scéne voľne prepája rap a politiku. Pri bližšom pohľade nevidíme na epizóde nič zásadne demaskujúce, čo by dávalo Spiritovi a Rytmusovi dôvod na to, aby film neautorizovali. Na druhej strane sa môžeme logicky domnievať, že nemali záujem vystupovať v strihovom kontexte, ktorý Remo zostavil tak, že ho okorenil efektnými politicky motivovanými konotáciami. Problém so získaním súhlasu na uvoľnenie režisérskej verzie filmu do distribúcie môže súvisieť práve s nesúhlasom protagonistov s tým, ako boli zobrazení v celkovom kontexte filmu. Film sa začína vyhlásením, že teraz divácividia „hlupákov a hlupane, ktorí sa vydávajú za celebrity“, takže sa dalo predpokladať, že takáto reakcia zo strany niektorých účinkujúcich nastane. Medializovaný obraz cenzúry filmu nie je v tomto prípade namieste.

Medzi ďalšie pasáže, ktoré nesú podobný spochybný význam z hľadiska ich cooltúrnosti, môžeme zaradiť momenty zo zákulisia výroby populárnej televíznej relácie *Modré z neba*, kde sa vysoký emocionálny náboj získava manipulujúco kresovanou inscenáciou. Remo tieto fragmenty nakrúcania eticky nekorektne prestriháva na tváre obyvateľov domova sociálnych služieb, ktorí vyronia slzu pri dojímavom spracovanom príbehu. Manipuluje Rozboril alebo Remo? Podobne eticky nekorektne pôsobia zábery na mentálne postihnutých v spojení s estrádou Martina Jakubca.

Medzi momenty, keď sa Remov prístup vypláca, môžeme zaradiť demaskujúce posolstvo, ktoré obsahuje pasáž z nakrúcania televíznych seriálov. Zuzana Fialová

a Matej Landl počas hektickej cigarety skúšajú seriálový dialóg, pričom poukazujú na pásovú výrobu zameranú na zisk a kriticky sa vyjadrujú k tomu, že v dnešnej dobe už nie je čas na prípravu kvalitných umeleckých relácií a programov. Herec je len produkt, ktorý predáva ďalší produkt. Napriek talentu jednoducho niet inej cesty.

Ďalšie fenomény stavia Remo do komparatívnej roviny. Napríklad osamotených národniarov a početných fanúšikov metalovej hudby spája vo filme spev národnej pesničky. Výjav prináša kontrast: kým národný étos vymiera, metalisti na koncerte pogujú a zrážajú sa vo frenetickom tanci. Rovnako kontrastne je zobrazená hŕstka milovníkov chvíľky poézie v opozícii k hromadne navštevovaným vulgárnym stand-up comedy šou. Hodnotovo zovšeobecňujúco vyznieva aj casting na miss, porovnávaný s vulgárnou miss motošou. V obidvoch strihových pasážach sa dievčatá predvádzajú so zámerom predať svoju krásu a dosiahnuť úspech prostredníctvom fyzických vŕadov, a nie napríklad šikovnosťou a vedomosťami. Remo si opäť cielene vyberá atraktívne pôsobiace efekty, čím vytvára dojem, že sa pozeráme na niečo reprezentatívne. Časté využívanie veľkých detailov v týchto scénach je zároveň aj v niečom zovšeobecňujúce, najmä vtedy, ak sú použité v strihovej koláži. Protagonista nemá žiadny priestor na individuálnu obhajobu, je obeťou režisérskych voľby, ktorá je výsostne subjektívna.

Osobitnú kapitolu v kontexte Removho filmu tvoria novodobé prejavy tradičných kultov. Videoklipovo zostrihaná tradičná oblievačka v spojení s pitím pálenky počas fašiangov v obci Slopná; lokálna medzinárodná súťaž krajín V4 v kopaní hrobov; inscenovaný happening potlačenia demonstrácie občanov policajnými zložkami ZNB, slúžiaci na oživenie si spomienok pri príležitosti výročia dramatických okamihov pádu totality – všetky popísané oslavy, súťaže a veselice reprezentujú „cooltúru“ zábavy určenej pre bezmenné masy. Remo aj počas zachytenia týchto akcií vsádza na efekt podľa subjektívnej voľby. Vyberá si výpoveď policajta v uniforme ZNB, ktorý vyvoláva dojem, že v krajine sa od pádu režimu nič podstatného nezmenilo. Druhá výpoveď, snímaná vo veľkom detaile, zachytáva rovnako uniformovaného protagonistu, ktorý v dlhom monológovi viní súdobý politický systém a jeho reprezentantov z toho, že v našej krajine vládne jedna skorumpovaná strana, ktorá krajinu systematicky rozkráda a ovláda rovnako, ako to robili komunisti pred rokom 1989. Všetky spomenuté výstupy sú na prvý pohľad zachytené s dôrazom na ich pôsobivosť. Obrazy reprezentujú masové kultúrne fenomény tvoriace nesúrodú mozaiku cooltúry. Remo sa nad výpoveďami nezamýšľa, sú pre neho dostatočne „horúce“, monologické a reprezentujú jeho subjektívny svetonázor. Vidieť to aj vtedy, keď v zákulisí ukazuje nebojácneho speváka, ktorý sa nikoho nebojí, nadáva na ministra kultúry, vyzýva k návratu ku koreňom, a následne vystupuje ako interpret talianskych šlágerov v evergreenovej šou Martina Jakubca.

O čom teda *Cooltura* vlastne je? V prvom rade o súčasných cooltúrnych trendoch masovej populárnej kultúry. Remo prostredníctvom strihu manipuluje s emóciami a intuíciou divákov rovnako, ako to robia televízne, hudobné, náboženské a politické šou za účelom komerčného zisku. Jeho obraz reality vypovedá o stratégiách zvädzania, o súkromnom podnikaní v kultúre, o vulgarizácii más, o slasti a emóciách. Nie je však o kultúre. Na otázky „Čo je posvätné?“, „Kam smerujeme?“ film odpovedá „Nič.“, „Nikam.“ Ide o subjektívny pohľad tvorca, ktorý núti k zamysleniu sa nad stavom súčasnej spoločnosti a jej spôsobmi masovej a duchovnej relaxácie. Hovorí o dopyte a ponuke, manipuluje, aby zaujal, provokuje, aby zdôraznil, že potrebuje záujem más.

Metóda provokácie vyvoláva všeobecnú pozornosť. Keď relácia *Modré z neba* používa pri tvorbe detských protagonistov, aby ich televíznym príbehom emocionálne silnejšie zapôsobili na divákov, Remo vyhľadáva v realite podobné spojenia, napr. dieťa s opicou na jarmoku, dieťa v matkinom náručí počas metalového koncertu či dieťa s babkou na mítingu strany Smer. Podobne pracuje s tvármi dôchodcov počas textu piesne *Sme mláďatá, čo vedia všetko o ničom*. Strihový dokumentárny film postavený na estetike veľkého detailu je silne manipulujúci. Autor si zámerné vyberá len také detaily a obrazy, ktoré sugestívne pútajú pozornosť a manipulujúco pôsobia na emócie a intuíciu divákov. Zároveň im bránia vo vnímaní širších súvislostí o priebehu akcií, z ktorých tieto vizuálne pôsobivé atrakcie prirodzene pochádzajú. Ich radením do konfrontačnej roviny dochádza k presadzovaniu subjektívnych súdov. Reprezentácie prevzaté z reality tak vytvárajú provokatívne pôsobiacu poetickú koláž významov, ale v rámci rétorickej funkcie pôsobia nedôveryhodne, pretože sponchýňujú legitimitu reprezentatívnej funkcie dokumentu.

**THE PROBLEM OF FORM AND THE RELATIVIZATION OF THE STATUS
OF DOCUMENTARY FILM IN CONTEMPORARY
SLOVAK AUTHORIAL PRODUCTION**

Martin PALÚCH

The present study offers a critical reflection of contemporary Slovak authorial production. Focusing on three films, the author analyses the authors' approaches to representing reality from a formal point of view. The author claims that all of them relativize the status of documentary film, using as a tool of critical analysis Carl Plantinga's definition of documentary film, included in his concept of "asserted veridical representation". The films under analysis use three formally different approaches of relating to social reality. One relies on an acted form, the second takes the form of a historicizing essay, and the third promotes the author's subjective views through a cut collage of motifs stemming from reality.

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

Martin Palúch
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: martin.paluch@savba.sk