

# Dokumentarizmus obrazu, dokumentarizmus slov

*Filmár nemá čo rozprávať, filmár má ukazovať.  
Alfred Hitchcock*

Takto striktno definoval Hitchcock svoje chápanie filmovej réžie – prirodzene, v hranom filme – a aj ho striktno dodržiaval. Lebo hoci jeho filmy sú dostatočne dialógové na to, aby ostávali na pôde mainstreamu, primárny je preňho obraz. Do nástupu televízie však táto axióma platila aj pre kvantitatívne významnú a kvalitatívne rozhodujúcu zložku dokumentárnej produkcie, a to oprávňuje posudzovať ju predsa len aj optikou Hitchcockovho postulátu, hoci dokumenty stavané na dominancii sprievodného slova, teda najmä publicistické a agitačné, ale často aj populárno-vedné, zaujímali závažné miesto aj v čase jeho pôsobenia. K dominancii sprievodného slova pomer radikálne presunuli až produkčné podmienky v televíziách. Tento nový pomer (či nepomer) trvá podnes a sotva sa v dohľadnom čase zmení, takže iba vo svetle tohto posunu paradigmy možno dnes posudzovať čokoľvek, čo sa v oblasti dokumentarizmu produkuje.

Musíme prítom rozlišovať zámer. Súborny typu Tri dni dokumentu sa usilujú vysledovať tendencie v dokumentarizme ako špecifickým prístupom k pohľadu na svet, i keď pojem angažovanosti k nemu inherentne patrí viac než k hranému filmu. Pri podujatiach typu Jeden svet musíme naproti tomu brať do úvahy, že nekladú dôraz predovšetkým na formu vyjadrenia, ale v prvom rade siahajú do rán sociálnych a politických štruktúr sveta s cieľom burcovať sociálne vedomie a rozširovať predpolia, ktoré prípadne umožnia situáciu zmeniť, až v druhom rade siahajú k prípadným vzorovým príkladom riešení s cieľom spopularizovať ich, otvárať nové modely riešení. Hodnotový rebríček to radikálne mení, lebo hoci realizačné kvality nie sú pre sociálny efekt irelevantné, aj filmársky slabšia prezentácia sociálnych skutočností, pokiaľ o nich širší svet nevedel, prípadne si neuvedomoval ich dosah a kontexty, môže do vývinu a posunu postojov vo väčšej či menšej miere zasiahnuť.<sup>(1)</sup>

*(1) Keďže rad titulov uvádzali obidve prehliadky, dovolil som si odhliadnuť od toho, pod ktorou strechou som ich videl, a pokiaľ ide o to, čomu venujem pozornosť a čomu nie, nedeterminuje ho iba filmárska kvalita či sociálna relevancia, ale aj banálny fakt, že prvé z podujatí prebiehalo súbežne na dvoch miestach, to druhé až na piatich, navyše od seba dosť vzdialených, takže nasledujúce postrehy sa môžu týkať iba fyzicky zvládnutého výseku celku, kým iný výsek mohol poskytovať iný obraz. Navyše vyčleňujem tému hranice, prezentovanú z toľkých zorných uhlov a takou rozmanitou optikou, že stojí za samostatnú úvahu.*

## Potenciál a výsledok – mínus

Existujú dokumenty, ktoré vyjdú z pomerne ohraničeného, ba až úzkeho tematického poľa, pokiaľ ide o spracúvanú skutočnosť, a vyťažia z disponibilného vlastného aj archívneho materiálu autorské maximum. Proti nim môžu stáť filmy tematicky rozľahlé a ambiciózne, disponujúce aj bohatstvom materiálu, a konečné dielo môže napokon zrkadliť deficit, nerovnováhu medzi potenciálom a výsledným produktom. To sú krajné hranice, medzi ktorými sa rozkladá širšie pole menej vyhranených juxtapozícií.

Najzreteľnejší príklad takej nerovnováhy pre mňa predstavuje impozantný dokument Clifforda Bestalla z produkcie BBC, Etiópia – Live Aid (2003), ktorý zažiaril na festivale Jeden svet a s prevahou získal Cenu diváka. Niet divu, už východiskový dokumentárny materiál, ktorým Michael Buerk v roku 1984 rozpútal celosvetovú vlnu solidarity s hladujúcou Etiópiou, kde ľavicová vláda zároveň dokázala usporiadať monumentálne revolučné oslavy, bol potenciálnym esom. Keď sa Bestall s Buerkom po dvadsiatich rokoch vydali po jeho stopách a ponachádzali rad tých istých ľudí, vrátane írkeho speváka, ktorý lavínu solidarity spustil, a natrafili na neuveriteľne dramatické premeny osudu – tváre zbrázdnené dvadsaťročím, aktivistka, ktorú nafilmovali ako detskú mŕtvolku, a teraz našli krásnu mladú ženu – takáto konfrontácia „vtedy a teraz“ sa nemôže minúť účinkom. Najmä keď film neobišiel svetové kontexty a cez obraz niekdajšieho hladomoru v jednej krajine ukázal na pozadí globalizácie a zodpovednostného pingpongu medzi EÚ a vládami, že štrukturálne sa veľa nezmenilo a hladomor je potenciálne stále prítomný. To všetko vo filme je a robí z neho silné sociopolitické agens. Je to v ňom však roztrúsené, zavše akoby v surovom stave, so zdĺhavosťami a opakovaniami, nie vždy funkčnými – silný podklad na dokumentaristickú symfóniu, ktorá nenašla svojho Beethovena. Čo potom filmy, ktoré východiskovo takým materiálom nedisponujú, alebo ak zárodokovo aj áno, rozmelnia ho do rozvláčnej stereotypie? Takto pôsobí ironický protiglobalizačný osten Globálnej hostiny (2001), demaskujúcej likvidačné mechanizmy namierené proti lokálnej poľnohospodárskej produkcii, spotrebiteľovi najbližšej. Obsahovo závažný hodinový dokument, ktorého časť si zvolila za chrbticu rozvíjania témy sprievodné slovo, vyznieva tak napokon rozvláčne a matne.

Ako štylistický protipól stálo proti tejto vzdelávacej agitke jej tematické dvojča, Najšťastnejší oriešok na svete (2002). Tu si autori tému zúžili na arašidový oriešok ako faktor svetovej ekonomiky, pričom zvolili ešte aj oveľa dynamickejšiu štylistiku a tempo. Tak sa potom v satirickom kľúči zместila na plochu dvadsiatich dvoch minút koláž priamočiarej animovanej agitky s archívnym materiálom a za sprievodu častuškových rytmov po anglosasky. Takáto časová aj významová komprimácia, spojená s hutnosťou vyjadrovania, asi lepšie zodpovedá duchu doby určovanej esemeskovým a klipovým tempom než obsiahle a navyše rozvláčne argumentačné reťazce.

K typu nevyužitých príležitostí patrila aj dialógová rekonštrukcia z kambodžskej väznice pod názvom S-21 – vražedný nástroj Červených Kmérov (2002) práve tým, koľko sľubovala a nesplnila. Staví na východisku pamäti príznačnom

pre Resnaisovu dokumentárnu a prevažne aj hranú tvorbu. Osvetliť mechanizmy polpotovskej genocídy cez maliarske dielo niekdajšieho väzňa, ktorý vraj prežil len vďaka tomu, že sa jeho obrázky páčili veliteľovi, a cez jeho rozhovory s niekdajšími väzňami, predstavuje princíp zoomu, keď pod lupou spoznáваме z nepatrnej čiastočky podstatu celku, to je rovnako plodný impulz. A keď sa rekonštrukcia niekdajších hrôz v dnes opustených, prázdnotou duniacich priestoroch väznice, iba s niekdajšími dozorcami, ale bez obetí – aj keby len virtuálne naznačených – mení na mimicko-pohybové predstavenie, to už pripomína kafkovskú hrôzu banálne zritualizovanej všednosti. Akoby sa tu teda zišli všetky ingrediencie na dielo mimoriadnych parametrov, a sprvu dokument tak aj pôsobí. Keď sa však to isté stále rovnako opakuje, dostavuje sa jednotvárnosť a nuda podporovaná sklamaním očakávania, lebo dielo silného štartu sa mení na pásomnicu, kde sa ďalšie a ďalšie články mechanicky priradujú a koniec sa môže proklamovať hockedy, lebo ho neurčuje vnútorná organizácia – výstavbová klenba.

## **Pásomnica**

Tento spôsob rozvíjania témy patrí v bežnej televíznej dokumentaristike publicistického rázu k najrozšírenejším metódam a tam ho, vzhľadom na špecifika výrobných podmienok, ale zavše aj účelu, viac-menej akceptujeme, alebo sa s ním prinajmenšom zmierime, pokiaľ nás predmet natoľko zaujme, že sa ponad formu preniesieme.

Ten princíp však neraz tvorí fundament i zámeru inakšieho rázu. Depardonove celovečerné Portréty roľníkov (2000), ktoré tvoria iba prvú časť plánovanej trilógie, sú už zámerne plánované ako sled stretnutí s obyvateľmi francúzskej zápače, kam moderná doba a globalizácia síce už vystiera svoje chápadlá, ale životný štýl určený rytmom prírody nezničila – zatiaľ. Autor plickovsky putuje od gazdovstva ku gazdovstvu, prizerá sa prostrediu, zvykom aj vzťahom, ale predovšetkým nechá ľudí rozprávať o svojom živote, problémoch a nádejach. Zachycuje tak, čo tu asi dlho už nebude, zjavne s podobným zámerom ako u nás Plicka či Slivka. Lenže na rozdiel od nich si Depardon vôbec nevytyčuje cieľ získaný materiál hierarchizovať a tvárniť – zhromaždená etnografická a kultúrno-antropologická matéria ohraničuje jeho záujem a je vo svojom rámci, ktorý hraničí s oral history, legitímnym cieľom. Výsledok však predstavuje iba cennú vedeckú dokumentáciu, nie viac. Nerobí z nej však dokumentárny film sui generis. Napokon, Slivka nám v tom smere zanechal unikátny kalibrovací nástroj, keď z toho istého materiálu získaného v Bulharsku vytvoril dva zásadne odlišné celky – dokumentárnu poému Odchádza človek (1968) a etnografickú dokumentáciu Bulharské oplakávacie piesne (1968). Zdá sa, že dnešok tento nástroj pod nivelizačnými tlakmi už neberie veľmi na vedomie, keď prezentuje vedeckú dokumentáciu ako dokumentárny film.

Isteže, Depardon svoju pásomnicu presne takto plánoval. Horšie, keď pásomnice vznikajú nechtiac, prípadne pod tlakom domnienky, že to tak má či aspoň môže byť, a vytvárajú ich aj uznávaní autori, čiže pokladajú ich za oprávnený dramaturgický tvar. Pre mňa je tu príkladom Třeštíkovej portrét Hedy Blochovej, kde po sľubnom názve Hitler, Stalin a já (2001) nasleduje sled výpovedí na kameru, monotónne striedaných dobovým archívnym materiálom.(2)

*(2) Tu sa priznávam ku „kritickému“ hriechu, keď si dovoľím hodnotiť hodinový film, z ktorého som po štvrthodine odišiel, takže ak by sa zvyšok podstatne odlišoval, sypem si už vopred popol na hlavu.*

Takto koncipovaných plodov občianskej zaangažovanosti, ktorá si nedala robotu s konečným výbrusom a tvarovaním, alebo ju ani nepokladala za potrebnú, spoliehajú sa na váhu výpovede, sa vyskytlo na oboch platformách dosť, tak ako ich v ešte vyššej frekvencii ponúka štandardná skladba TV publicistiky, zrkadliaca prioritu informačnej či investigatívnej hodnoty nad formou podania. Z hľadiska poslania a priorít festivalu Jeden svet, kam väčšina patrí, majú nutne v skladbe legitímne miesto. V našom inak hierarchizovanom prístupe nemá význam ich vyratúvať, nás zaujíma skôr opak.

## **Potenciál a výsledok – plus**

Najľahšie sa s ním stretneme pri témach užšie vymedzených a neraz sociálne bizarných, kde pozorné oko, celkom podľa Ivensovho vzoru, vypátra pod povrchom skrytú sociálnu relevanciu. Mňa z tohto zorného uhla fascinovala Balada o koze (2003), pôvabná causeria na tému svojrázneho riešenia sociálnej odkázanosti po poľsky, keď dedinským rodinám úrady namiesto peňažných dávok pridelia kozu a dokumentarista sleduje, čo sa z toho vyklúje.

Režisér Konopka s hrejivou špátovskou empatiou, okorenenou papouškovským zmyslom pre komiku a grotesku, kreslí dedinskú komunitu oplývajúcu jadrnými typmi v nečakanej reakcii na nový podnet. Namiesto frflania naďabil na reakcie plné ľudového humoru a huncútstva, rozvíjané v kontakte s prírodou. Film iste nevznikol iba observáciou. Cítiť tu zásahy autora v záujme vyhrotenia témy, ale ten autorsky vybrúsený hold vitálnej poľskosti znie možno práve preto takým čistým, plným zvukom. Rigorózna observácia by na to nestačila.

Iný príklad takéhoto výrazne stvárňovacieho, autorského prístupu predstavuje Veľké upratovanie (2003), kde režisér Oláh nástrojmi z arzenálu nemej grotesky sonduje sociálne rozvrstvenie spoločnosti prostredníctvom diania okolo dňa organizovanej očisty domácností od rárohov. Pretože to, čo je pre jedných rároh, je pre iných korisť, a toto hemženie, nápadito nasnímané pohotovou kamerou, autor cez presné, zavše až hrabalovské, psycho-sociálne postrehy povýšil na symbol rubu modernej „odhadzovacej spoločnosti“, ktorý vykreslil ako groteskný antipód k bezodpadovému kolobehu látkovej výmeny v prírode.

## **Publicistický dokument – veľké dejiny**

Vykrúžené, vybrúsené lyrické obrazy zo zákutí svetodejných pohybov môžu v bohatom ruženci dokumentarizmu tvoriť iba vzácne perličky, sviatočné chvíle, ktoré ešte vzácnejšie dokážu prerásť na metaforu čohosi spoločensky relevantného. Všetdný deň dokumentarizmu však predsa len vždy ostane na pôde menej metaforizovaného, menej transponovaného obrazu či zrkadla skutočnosti, a potom najviac záleží na tom, ako hlboko sa s úlohou vyrovná. Pre mňa v tom bol pre „žeravú skutočnosť“ najpríznačnejší blok piatich publicistických dokumentov zhrnutých pod záhlavím Za oponou demokracie, pričom tri sú z teritória bývalého ZSSR, a hoci každý má inú krajinu pôvodu aj autorský tím, dva sa nápadne podobajú štylistikou. Stoja na investigácii ako základe a slovo, ktorého je tu hojne, je súčasťou obrazu, dokumentaristicky rovnako dôležité – nie je teda sprievodné, autorská barlička. Autori, celkom ako v detektívke, odkrývajú, čo malo ostať ukryté, odhaľujú, čo nemalo vyjsť na verejnosť, a to predovšetkým konfrontáciou výpovedí úradných zdrojov, ako si navzájom protirečia. Takto sa divákovi pri filmoch ako Atentát na Rusko (2002) či Vraždy v ruských novinách (2003) nevojak natíska groteskná myšlienka, že ruské štátno-mafiánske štruktúry sa majú ešte veľa čo učiť, keď sa vedeli tak naivne prehrešiť proti ironickému jedenástemu božiemu prikázaniu podľa Martina Luthera Kinga nedať sa chytiť. Až to prekvapuje, lebo keď KGB nebola okresný formát a kam inam by sa jej ľudia boli podeli než do preleštených novodemokratických štruktúr, rovnako ako u nás? Len sa zrejme ešte nenaučili plávať vo vodách, kde prinajmenšom zahraničné médiá nemajú náhubok – a pokiaľ aj majú, je kľúč od neho inde.

Naproti tomu Teror v Moskve (2003), venovaný obsadeniu moskovského divadla čečenskými teroristami, nemá čo investigatívne hľadať, dôležité bolo byť pri tom, takže nedokonalosť amatérskych záberov z prostredia teroristov len podčiarkuje ich autentickosť a jedinečnosť. Autor sa však od tohto materiálu z božej milosti iba odrazil, aby v kombinácii s dramatickými výpoveďami, vlastným sledovaním zvonka a využitím toho, že sa udalosť odohrala v priestore divadla, vybudoval dokumentárnu drámu s cieľovými analógiami medzi javiskovou a životnou realitou. Axiomatická nálepka teroristi tak v jeho podaní stráca apodiktickú jednoznačnosť, ktorú jej obhajcovia law and order radi prišívajú, skôr sa do nej premieta rifkinovská antinómia MacSvet verzus islamský fundamentalizmus, imperiálne myslenie verzus zúfalectvo národíka, ktorý vzdoruje už vyše dvesto rokov.

Túto trojicu dokumentov z novodemokratického Ruska spája pohrúženosť do sveta obrazovej výpovede, ktorá im je najvlastnejšia a kde sa médium, popri zrkadlení sveta, zároveň samozrkadlí, stáva sa spolufaktorom zobrazovaného. To ju združuje s ďalšími dvoma politreportážami, Občan Berlusconi (2003) a Revolúcia nepôjde v priamom prenose (2003). Prvý už názvom odkazuje na orsonwellesovskú klasiku, prenikavo osvetľujúci priepastný vývin v uplatňovaní technológie moci. Niekdajší tlačový magnát ťahal nitky hlavne z úzadia, sám utiahnutý do splendid isolation, kým ten nový poráža demokraciu jej vlastnými zbraňami ako pohotovú polemik a šoumen s dodávkou až do domu. A čím preukaznejšie politológovia rozličných sfarbení tú raketovú dráhu v prestrihoch analyzujú, tým plastickejšie vystupuje v tej brilantne montovanej mozaike sociálna bezmocnosť akademických argumentácií zoči-voči jednoduchokejšej, ale vysokoleštenej samoprezentácii veľkého manipulátora, ktorá na Jožka Mrkvičku neomylné zaberá hocike na svete. Ibaže nie všade sa nájde taký talentovaný občan B., aký sa ušiel Talianom a ich filmárom.

Reportáž z „troch dní, ktoré otriasli Venezuelou“, nakrútená s kischovskou pohotovosťou a schopnosťou prenikať na kľúčové miesta diania, sa metodicky zhoduje. Sústreďuje sa však na rozdiely v mechanizme prevratov dané vekom vlády televízie, lebo ten proticházevovský, ktorý sa inšpiroval protiallendovským v Chile, by mu bol mohol z oka vypadnúť. Rozdiel je iba v tom, že tu zrazu všetko akoby menej záviselo od armád a polície, a viac od toho, či revolúcia (ne)pôjde v priamom prenose. Obidva dokumenty, taliansky aj írsky, plasticky demonštrujú premenu televízie z nástroja informácie a manipulácie na kľúčovú politickú silu.

Angažovaný dokument Zimbabwe – odpočítavanie (2003) zas okrem reportážnych prvkov výrazne pracuje s časovou perspektívou. Ide vlastne o filmársky denník, ktorého autor na pozadí zákony premeny ľudového tribúna na diktátora podľa vzorca moc korumpuje... zároveň sleduje vlastnú protibežnú premenu zo stúpenca na protivníka. A keďže zapája bohatstvo archívnych materiálov, vychádza mu nielen plastická kronika jednej zbabranej revolúcie po africky, ale aj čosi ako matrix takýchto revolúcií negramotných.

## Dokumentaristika – malé dejiny

Veľké dejiny sa bez publicistického prelivu nezaobídu. Tie malé áno, aj keď budú hocako politické a aj napriek tomu, že presah do veľkých dejín je zjavný. Potom Únos (2002), rekonštrukcia jedného drobného etnického zločinu, ktorý pred dvanástimi rokmi zafungoval ako rozbuška rozhárajúcej sa genocídy, robí viac než len detektívne odhaľuje jej niekdajšie „tutlacie“ mechanizmy. On cez ne osvetľuje tie dnešné, umožňujúc ako pod lupou pochopiť „nepochopiteľné“ – teda ako to, že medzinárodne hľadaných zločincov sa „nedarí“ zajať a vydať súdom. Podobne si pod lupu vzala autorka Mierotvorcov v nevestinci (2003) dvojznačnú úlohu jednotiek OSN, keď jej z konfrontácie reportážnych postrehov s chladne koncipovanými portrétmi nepriestrelných zatlačov, úprimných aktivistov, ale i obetí aj „obetí“, vystúpi to, ako implantácia demokratických foriem do nepripravených archaických štruktúr plodí zhubné bujnenie. Lebo stret blahobytného prvého sveta s neprehľadným hmýrením toho tretieho po obojstrannej korupcii priam volá.

Jurschickovej dokument navyše názorne demonštruje rozdiel medzi funkciou slova ako súčasťou obrazu a sprievodného slova ako dramaturgickej chrbtice. Dialógov je tu plno a znejú plnovýznamovo, ako je pri publicistickej dokumentaristike bežné. Montáž obrazovej a zvukovej vrstvy však dáva zatlkacím výpoveďiam druhé dno, lebo podtextové súvislosti menia výpoveď na sebaodhalenie bez toho, aby autorka bezprostredne vstupovala čo aj len asynchrónom. Tento postup, rozšírený v klasickej dokumentaristike, zmenila televízna publicistika na bielu vranu, ktorá upúta vzácnosťou.

Keby sa iný takto vybrúsený dokument, Nemecko a utajená genocída (2003), venoval vyvražďovaniu Arménov, ktoré Turecko dodnes nepriznáva, patril by do veľkých dejín. Autor však nepátra po stopách genocídy, o ktorej svet dost' vie,

lež po nemeckej účasti na nej, o ktorej vie málokto. Šírka čriepkov dnešných aj dávnych výpovedí, súčasného i dávneho fotografického a filmového materiálu pôsobí dojmom celožitného zberu a prieskumu. Dramatický celok, v ktorom sa čriepky dynamizujú grafmi, prerástol minucióznou prácou v strižni, dnes rovnako vzácnu, do historického populárno-vedného dokumentu, ako nemecká ríša začlenila obrovskú, ale lokálnu osmanskú genocídu do svojho Drangu nach Osten, teda do veľkých dejín, kresťanská civilizácia sem, kresťanská civilizácia tam. Hĺbkovú politologickú reflexiu súvislostí autor dotiahol filmársky objavnou pointou, keď dokument uzaviera klasickou Hitlerovou snímku so zdvihnutou rukou, ktorú podložil autentickým Hitlerovým výrokom z roku 1939: Kto si dnes už spomenie na genocídu Arménov?

## Solitéry

Kdesi na rozhraní malých a veľkých dejín pri takýchto súvahách vždy ostane niekoľko ťažko zaraditeľných tvorivých činov, ktoré nejakým rožkom vždy prečnievajú. Z toho, čo som usledoval, prečnievajú takto pre mňa tri filmy, ktoré nespája štylistika, ale generačné začlenenie – všetky tri sú absolventské: dva na FAMU, jeden na VŠMU. Dva z nich navyše spája kritický postoj k tomu, čo z ľudí robí a kam ich smeruje MacSvet svojim Drang nach Konsum. Presne štruktúrovaná analyticky-observatívna štúdia Eriky Hníkovej *Ženy pro měny* (2003) dokumentuje na sociologicky relevantnej vzorke základné aspekty priemyslu ženskej krásy a tela v interakcii s manipulativnými faktormi reklamy. (3)

(3) *Slovenské uvedenie filmu s prekladom názvu Ženské premeny na svoju škodu ignoruje významonosnú, trhovým podtextom nasýtenú slovnú hru originálu, ktorá je do slovenčiny preda funkčne prenosná, hoci do iných jazykov sotva.*

Pričom prejavené postoje sa mutantis mutandis dajú priestorovo extrapolovať. Autorka sleduje tému na rozhraniach generačného aj sociálneho rozlíšenia, pričom vstrihovaním štatistických údajov individuálne postoje hneď začleňuje do ekonomických súvislostí. Diagnostikuje tak mýty a sebaklamy o kvázisebarealizácii či sebaaprezentácii aj s východiskovým manipulačným kontextom. Spôsobom kladenia otázok, ktorý Jan Gogola ml. označil za „kritický priateľský duch“, (4)

(4) *Pozri Jan Gogola ml., Ženy pro kritické přátelství. In: „Filmové listy“ 1, 2004, č. 4 (3.11.), s. 5.*

autorka svoje protagonistky na spotrebnej časti plota zavše síce sugestívne trochu nasmeruje, takže konfrontácia postojov žien v prostredí reklamno-mediálnych tlakov ústi do užšieho vejára, než by možno vyšiel pri princípe sokratovskom, ktorý spochybuje všetky, teda aj vlastné východiská. Takto zas lepšie vystúpila viditeľná podoba „neviditeľnej“ ruky trhu cez zviditeľnenie mantinelov domnejšej slobody jednotlivca v duchu schopenhauerovského paradoxu, že „človek môže robiť, čo chce, ale nemôže chcieť, čo chce“.

Hníkovej rez zvoleným fenoménom tak predstavuje dnešnú konkrétnu podobu trvalej sociálnej konštanty, že je ťažšie sa vzoprieť huxleyovskému vábeniu či tlaku pani Grundyovej než totalite orwellovského razenia. Ak pritom fakticite zavše pridá humorné tóny, prípadne sem-tam rozozvučí ironickú či sebaironickú strunu protagonistky, rozširuje komunikáciu s divákom o polohy, kam dokumentarizmus nepreniká často.

Na komicú či grotesknú strunu naplno udrhel divácky hit Filipa Remundu a Víta Klusáka *Český sen* (2004), celovečerná reality show, ktorá sleduje manipuláciu a macdonaldizáciu človeka v zajatí masmédií a reklamy. Skúma teda širší aspekt toho istého úkazu ako dokument Eriky Hníkovej, pričom na rozdiel od jej filmu, kde autorka stojí v úzadí, oni tému rozvíjajú v ich-forme, teda metodicky pribuzne Rogerovi Moorovi, ibaže oni rozohrali takú pyramídovú hru, na akú by si hazardér so zdravým rozumom sotva trúfol, ak by mu šlo o zisk. Im však nešlo o zisk, ale o pokus, čo a koľko zmôže reklama, a o dokumentárne zachytenie priebehu tohto work in progress s otvoreným koncom. Bez poľomkniádu vlastnej výroby ušili budú na „akcionárov“, pasúcich po výpredajoch, tak úspešne a s takým rozmachom, že im naleteli aj akcionári-podnikatelia – a autori iba sledujú a s úžasom komentujú, ako sa ich bublina, za akú by sa nehanbil ani Stavisky, nabaľuje ako snehová guľa, vždy iba krok pred možnosťou, že bublina praskne, a ona stále nie a nie.

Koncepcia člení film na dve odlišné časti. V prvej, venovanej mechanizmom a praktikám reklamy, teda technike manipulácie, autori totiž sledujú proces z pozície vpašovaného podvratného bacila, teda zvnútra, v druhej pozorujú výsledky a dôsledky manipulácie, diferencovanú a preda v čomsi spoločnú tvár „akcionára“, teda už zvonka. Zákonite to vedie k odlišnosti štylistík, lebo prekvapené a prekvapivé objavovanie do seba uzavretého sveta technológie ekonomických pák má v sebe inú kvalitu komiky než formanovsky nabrúsené tragikomické druhé dno druhej časti. Prítom sa tomuto zlomu nedalo vyhnúť, obe zložky sú do seba príčinne zakliesnené a práve spolu predstavujú závažný príspevok k sociológii spoločnosti, kde vládne sloboda manipulovať aj sloboda naletieť. Dokumentaristická satira tak presne zasiahla neuralgický bod až po známe gogolovské „komuže sa to smežete...“

Tretí z týchto solitérov, Miluj bližného svojho Dušana Hudeca (2004), na rozdiel od predošlých dvoch skúma historickú udalosť, topoľčiansky pogrom, budujúc cezeň klenbu medzi minulosťou a dneškom. Predstavuje doterajší vrchol Hudecovej sondáže holokaustu po slovensky, lebo autor na tému aktívnej a iniciatívnej účasti príslušníkov Hlinkovej gardy a klérofašistických štruktúr za vojny nadviazal obrazom pogromu po vojne, dokonca s prispáním jednotky, ktorá mala pogrom zastaviť, a nie bez katolíckeho pozadia pogromu. Prelomil tým až dve tabu a vypointoval svoju mozaiku pohľadom do dnešného suterénu ľudovej xenofóbie a ľudového antisemitizmu prostredníctvom dvojice, ktorá vo svojich extempore akoby vystúpila z hraného Obchodu na korze (1965), čím povojnový pogrom spojil s dneškom. Keď

potom motív xenofóbie rozšíril až do radov obetí, porušil tým ďalšie tabu, takže ide o dokument vyslovene obrazoborecký.

Na to všetko prideme však až po čase, lebo film s kúsavou iróniou v názve nás dost' dlho čičíka v pocite, že ide o ďalší návrat do bohato zmapovanej témy. Až potom nás zaskočí poznaním, že šlo iba o prológ, taktický manéver, kým jadro tvorí iná, háklivejšia vrstva detabuizácie, siahajúca do nestrávenej traumy kolektívnej pamäti národa. Premyslená autorská stratégia zasahuje tak diváka z neobrnenej strany, do živého.

\* \* \*

Verím, že konfrontácia niekoľkých prístupov a autorských stratégií preukazuje dve veci. Jednak dávno známu a banálnu pravdu, že vek televízie kvantitatívne síce preferuje konvenčnú prezentáciu dokumentarizmu v publicisticky najjednoduchšej forme, založenej na dominancii slova ako organizujúcej vedúcej sily, a že takáto publicistika síce môže pomáhať aj ušľachtilým cieľom, ale na jej forme niet čo analyzovať, lebo žije zo stereotypu. Jednak ale aj čosi menej očividné – že totiž silné vrstvy autorských individualít stále nachádzajú dostatok priestoru, či už na pôde TV alebo mimo nej, aby rozmanitými stratégiami a na rozmanito koncipovaných témach realizovali hitchcockovskú axiómu priority obrazu pred slovom, priority symbiotického spolunažívania obrazu, slova, hudby a ruchu pri rešpektovaní ich vzájomnej hierarchie. To je dost' optimistický poznatok.

#### CITOVANÉ FILMY:

Atentát na Rusko (2002 – Assassination of Russia; Charles Gazelle), Balada o koze (2003 – Ballada o kozie; Bartek Konopka), Bulharské oplakávacie piesne (1968; Martin Slivka), Český sen (2004; Filip Remunda, Vít Klusák), Etiópia – Live Aid (2003 – Ethiopia: A Journey with Michael Buerk; Clifford Bestall), Globálna hostina (2001 – The Global Banquet: Politics of Food; John Ankele, Anne Macksoud), Hitler, Stalin a já (2001; Helena Třeštíková), Mierotvorcovia v nevestinci (2003 – Die Helfer und die Frauen; Karin Jurschick), Miluj blížneho svojho (2004; Dušan Hudec), Najšťastnejší oriešok na svete (2002; The Luckiest Nut in the World; Emily James), Nemecko a utajená genocída (2003 – Germany and the Secret Genocide; Michael Hagopian), Občan Berlusconi (2003 – Citizen Berlusconi; Susan Gray), Obchod na korze (1965; Ján Kadár, Elmar Klos), Odchádza človek (1968; M. Slivka), Portréty roľníkov (2000 – Profils paysans: l'approche; Raymond Depardon), Revolúcia nepôjde v priamom prenose (2003 – The Revolution will not be Televised; Kim Bartley, Donnacha O'Brian), S-21: vražedný nástroj Červených Kmérov (S-21: La machine de mort khmère rouge; Rithy Panh), Teror v Moskve (2003 – Terror in Moscow; Dan Reed), Únos (2002 – Otmica; Ivan Markov), Veľké upratovanie (2003 – Gubera; Lehel Oláh), Vraždy v ruských novinách (2003 – The Russian Newspaper Murders; Paul Jenkins), Zimbabwe – odpočítavanie (2003 – Zimbabwe, de la libération au chaos; Michael Raeburn), Ženy pro měny (2003; Erika Hníková).

Pavel Branko