

Filmový dialóg s minulosťou v reflexii dokumentárnych filmov *Okupácia 1968* a *Môj neznámy vojak*

Romana Javorčeková

Javorčeková, R.: Filmový dialóg s minulosťou v reflexii dokumentárnych filmov *Okupácia 1968* a *Môj neznámy vojak*. In: *Ostium*, roč. 15, 2019, č. 1.

Film dialogue with the past in the reflection of documentaries *Occupation 1968* and *My Unknown Soldier*

In 2018, the Czech and Slovak Republic commemorated the 50th anniversary of the Czechoslovakia occupation by the Warsaw Pact armies. In addition to the social and cultural events that took place on this occasion, several distinct documentary films have been created. Contrary to the former films on this topic which preferred tendencies to inform about broad geopolitical contexts, individual stories come to the fore here, as well as individual reflections of participating people from occupying countries. Through two films, *My Unknown Soldier* and the *Occupation 1968*, we focus, on the one hand, on the ways in which a film can tell about past events and question, whether it adheres to authenticity and documentary character, and on the other hand, we will observe the relationship between documentary film and reality.

Keywords: Philosophy of film, Documentary film, Reality, Detail description, Statement, Emotional commitment, Occupation 1968

Aj keď hraný a dokumentárny film, ako sa dnes označujú dva druhy filmov, ktoré sa často nevhodne dávajú do protikladu, majú spoločnú prehistóriu a navzájom sa ovplyvňovali, dokumentárny film často zostával v úzadí.^[2] Čo prináša analýza pojmu *dokumentárny film*, keď sa toto označenie neustále spochybňuje a nesprávne sa používa aj ako označenie žánru? To by sme chceli objasniť v prvej časti článku, kde budeme vychádzať najmä z textov filmových teoretikov Guya Gauthiera a Jurija Michajloviča Lotmana, ktorí rôznym spôsobom riešia problém filmovej reality a ilúzie a pri tom je pre obidvoch dôležitý emocionálny vzťah diváka k filmu.

V druhej časti budeme reflektovať dva filmy *Okupácia 1968* a *Môj neznámy vojak*.^[3] Na ich príklade by sme chceli rozpracovať vzťah dokumentárneho filmu k historickým udalostiam, teda k tomu, čo sa stalo predtým, ako vznikol film opisujúci túto udalosť. Ak film nemôže zachytiť bezprostredný okamih, využíva ďalšie metódy, aby bol historicky a spoločensky korektný, aby sa dopracoval k autenticite a pravde. Jednou z nich je použitie archívnych filmových záznamov. Ak v prvej časti nadväzujúc na Lotmana budeme charakterizovať film ako ilúziu reality, ďalej sa budeme musieť vyrovnáť s tým, prečo sa archívne filmové záznamy v dokumentárnom filme javia ako „najpravdivejšie“, „najrealistickejšie“.

Akýkoľvek návrat k historickej udalosti neznamená opakovanie toho, čo bolo už povedané, ukázané, reflektované, ale je to vykročenie smerom k novému. Návrat k minulej udalosti a tradícii privádza k reči to, čo bolo umlčané, skryté, to, čo bolo pod povrchom. To budeme reflektovať v tretej časti,

kde otvoríme filozofický problém *výpovede* a ukážeme, aké rozličné typy výpovedí možno rozpoznať v spomínaných filmoch.

Vo štvrtej časti sa budeme venovať metódam, ako v dokumentárnom filme ukázať doposiaľ neviditeľné. Zameriame sa na filmovú montáž a „montáž spomienok“, ako sme pomenovali proces vyjavovania sa minulého v ľudskej pamäti a spracovanie toho v reči.

1. Dokumentárny film - iný prístup k realite

Na začiatku treba vysvetliť, ako chápeme film, a potom ako chápeme film označený za „dokumentárny“. Vychádzame najmä z poznatkov Viléma Flussera, ktorý tvrdí, že film je *technický obraz*, ktorý vzniká v prístroji „programovou magiou“.[4] Prístrojom je kamera a v jej objektíve vzniká pôsobením svetla na svetlo citlivý pás[5] záznam reality. Záznamom reality sú obrazy jednotlivito oddelené od seba a ich premietaním na plátne alebo v monitore v rýchlom slede za sebou vzniká v oku diváka ilúzia pohybu. Týmto sa film odlišuje od fotografie, na ktorú bezprostredne nadviazal. Aj na základe ilúzie pohybu hovorí Lotman o filme ako o *ilúzii reality*, no nemenej dôležitú úlohu vo vytvorení ilúzie reality pre neho predstavuje emocionálny vzťah diváka k filmu.[6] S výnimkou nemých filmov je zvuk neodmysliteľnou súčasťou filmov, a tak možno hovoriť o auditívnej zložke filmu ako o zvukovom zázname. Zvuk môže byť synchronný s obrazom alebo môže byť vytvorený a pridaný k filmovému obrazu dodatočne, pričom takisto ako obraz pracuje určitým spôsobom s informáciou a dokáže emocionálne pôsobiť.

Tým, že sa obsluha fotoaparátu a kamery (dnes často jeden prístroj) postupne zjednodušila, môže vytvárať fotografie a filmové záznamy ktokoľvek. „Fotografia zrovnoprávnila, zdemokratizovala tvorbu obrazových reprezentácií a navyše akoby splnila sen o dokonalej mimézis, pretože dokáže verne napodobniť, zobrazíť, reprezentovať svet, pretože fotografický obraz ako ukážkový príklad mimézis vzniká bezprostredným pôsobením sveta na citlivú vrstvu filmu alebo čipu“.[7] Profesionál vie pracovať s detailnými možnosťami prístroja a materiálu. Z filmu sa až na pár výnimiek stáva kolektívne dielo. Filmový režisér využíva možnosť vytvárať filmovú montáž, teda možnosť dodatočne spájať jednotlivé obrazy a zvuky, čo mu poskytuje významovú variabilitu.

Hrané a dokumentárne filmy sa často vyskytujú v polarite, ich vzťah je však oveľa komplikovanejší. Rozlíšenie filmu na hraný alebo dokumentárny môže byť určujúce pri žánrovom zaradení daného filmu, realističnosť a ilúziivnosť je však problém, ktorý sa netýka len kinematografie, ale umenia všeobecne. Dokumentárny film teda nie je žáner[8] a dnes sa vo filmovej vede zaužívali aj označenia *fiction* a *non-fiction* filmy. Takéto rozlíšenie však v teoretickom kontexte nerieši ontologický problém filmu, pretože by sme museli najskôr presne určiť, čo je a čo nie je skutočnosť. Preto mnohí teoretici filmu v súčasnosti delenie filmov na tie, ktoré sa snažia napodobniť skutočnosť, a tie, ktoré vznikli na základe vymysleného scenára, z podobného dôvodu odmietajú.[9]

K vzťahu filmu k realite a ilúzii sa vo filozofii pristupuje inak. Ak by sme chceli riešiť tento problém, museli by sme reflektovať film úplne iným spôsobom, vrátiť sa k pôvodnému významu tohto pojmu a dostať sa až k podstate filmu v svetlocitlivom materiáli. Práve použité médium odlišuje film od iných druhov umenia. Film môže byť dnes premietaný na plátne, prehrávaný na monitore počítača či v mobilnom telefóne, dokonca môže byť premietaný či prehrávaný na viacerých miestach súčasne. Je to umenie, ktoré je priamo založené na schopnosti reprodukovanosti.[10] Ak ho sledujeme, vieme, že ide o film, prípadne rozpoznáme aj o aký film ide - jeho autora (režiséra), herecké obsadenie, v prípade dokumentu protagonistov, teda rozlišujeme jeho kvality, pretože sme sa to naučili.

Naša otázka vyvstáva z roviny kvalít filmu, ktoré môžeme poznávať.[11] Pýtame sa, odkiaľ pochádza pojem „dokumentárny“ a prečo sa ním označujú niektoré filmy, ktoré majú zdanlivo iný vzťah k skutočnosti ako filmy označované ako hrané.

2. Absencia scenára a metóda toho, „čo sa skutočne stalo“

Pojem dokumentárny pochádza z latinského *documentario*, čo znamená dokazovanie, dôkazový materiál. S filmami sa tento pojem začal spájať v 20. rokoch 20. storočia, keď boli za dokumentárne považované napríklad filmy bratov Lumièreovcov nasnímané v exotických krajinách. Už na začiatku vývoja fotografie si prístroj (fotoaparát) získal takú enormnú dôveru, že fotografia predbehla iluzívnu malbu v schopnosti stať sa „dôkazom“ vo vedeckom svete a film potom len nadviazal na tento trend. Podčiarkuje to napríklad dôvodová správa k *Návrhu zákona o fotografii*, ktorá bola prednesená vo francúzskej poslaneckej snemovni 15. júla 1839 a ktorá upozorňuje na nenahraditeľnosť objavu fotografického prístroja pre vedu,^[12] ale aj existencia *vedeckého* filmu, ktorý mal vedu urobiť „jasnejšou a prístupnejšou“.^[13] No podľa Gauthiera nie je vo vzťahu k skutočnosti medzi hraným a dokumentárnym filmom zásadný rozdiel, ten spočíva v existencii a neexistencii scenára, teda v metodologickej odlišnosti. Pri dokumentárnom filme sa autor podriada tomu, čo prináša život, na čo sám nemá dosah, aj keď v strižni potom môže s nasnímaným materiálom narábať v rámci svojej koncepcie tak, aby bol schopný naplniť filmový čas.

Filmy *Môj neznámy vojak* a *Okupácia 1968* sa považujú za dokumentárne z týchto dôvodov: využívajú sa v nich priame výpovede svedkov historickej udalosti, pracuje sa s archívnymi materiálmi – zvukovými záznamami z dobového rádiového vysielania, dokumentačno-reportážnymi^[14] fotografiami, zápismi z výsluchov verejnej bezpečnosti, filmovými snímkami z miesta kontaktu vojakov s civilistami, z miest pôsobenia vojsk v okupovanej krajine, ich každodenných cvičení či trávenia voľného času atď. Gauthier by to považoval za „historickú konfrontáciu“, pričom tak divák nadobúda „pocit kontroly“, teda má pocit, že je bližšie k realite.^[15] Vo filmoch je množstvo podrobností – detailné zábery, detailné opisy prostredníctvom hovoreného slova, rekonštrukcia prostredia tak, ako to bolo v minulom čase atď. Pre Rolanda Barthesa je práve detailná deskripcia^[16] „konkrétnym reálnom“, ktoré je esenciálnou referenciou v rozprávaní. Tieto „prebytočné detaily“, ktoré sú zdanlivo nesignifikantné, by mali prinášať to, „čo sa skutočne stalo“.^[17] Obidva filmy spĺňajú najmä dôležitú metodologickú požiadavku filmov označených ako dokumentárne – ich vzniku nepredchádzal scenár^[18] a autori skúmali skutočné prostredie či skutočných ľudí a ich svedectvá.

Medzi filmami *Okupácia 1968* a *Môj neznámy vojak* je však aj výrazný rozdiel. Zatiaľ čo v prvom filme je téma okupácie 1968 hlavná, pri druhom filme je vedľajšia. Režisérka druhého filmu Anna Kryvenko spracovala svoj vlastný životný príbeh a život svojej rodiny, kde objavila spojenie s okupáciou 1968, ale aj anexiou Krymu ruskými vojskami v roku 2014. Jednotlivé zábery neradi chronologicky, s časom narába voľne, filmový čas je príznakovým. Film *Okupácia 1968* v produkcii Petra Kerekesa je zložený z piatich krátkych filmov piatich režisérov ruskej, poľskej, bulharskej, maďarskej a východonemeckej národnosti nasnímaných v spolupráci s účastníkmi okupácie Československa rovnakých národností. Priami účastníci sa k okupácii vracajú prostredníctvom svojich spomienok, listov, ktoré napísali alebo dostali počas vojenskej služby či rôznych archívnych a dokumentačných materiálov.

Tak ako film *Okupácia 1968* na svoju tému poukazuje v názve, Kryvenkovej názov filmu *Môj neznámy vojak* vyjadruje osobnejší prístup, ktorý aj dodržiava. Ani v jednom nie je udalosť okupácie fabulou. Oba tieto filmy sa snažia poskytovať historicky korektné informácie, ktoré by o tejto udalosti vypovedali pravdivým a autentickým spôsobom, čo pri dokumentárnom filme znamená niečo iné ako pri hranom filme. A niečo úplne iné to znamená pri vedeckom filme, čím tieto filmy nie sú, aj keď pracujú s niektorými vedecky podloženými informáciami. Nemožno si teda zamieňať dokumentárny film s historickou témou a autorským (kreatívnym) prístupom, ktorý otvára množstvo filozofických otázok, s vedeckým filmom z oblasti histórie. Taký film by mal mať stanovené presné otázky, vopred stanovenú metódu a prinášať presné a racionálne zdôvodnené závery.

Dokumentárny film sa pri svojom vzniku často označoval ako *cinéma-verité* a k tomu sa mnohí teoretici a režiséri vracali. No vhodnejší aj menej rozporuplný bol neskorší pojem *cinéma direct*. Gauthier hovorí, že dokumentárnemu filmu ide o pravdu, pričom hranému filmu ide o morálku. Pravda, ktorú môže odhaľovať dokumentárny film a ktorá môže významne zmeniť postoj diváka k určitej problematike, už vopred vzbudzuje obavy pred falzifikáciou.[19] Pri hranom filme zväčša nehovoríme, že odhaľuje pravdu. Označenie filmu ako hraný film už vopred pripravuje diváka na to, že ide o fikciu, čo mnohí autori ešte zosilňujú úvodným upozornením, že podobnosť s realitou je čisto náhodná alebo, že ide o „volné“ zachytenie nejakej udalosti. V analyzovaných filmoch sa využívajú archívne zábery, dokumentačno-reportážne, na ktorých vidieť napríklad mŕtve telá, často pomliaždené, s chýbajúcimi časťami, na uliciach je krv. Môžeme tvrdiť, že to sú alebo nie sú mŕtvi ľudia, keď vieme, že film (filmový obraz) je ilúzia reality, ako hovorí Lotman, či fikcia, ako tvrdí Christian Metz?

Tak ako niekto môže považovať zábery zo zrážky vojakov s civilistami za dôkaz alebo autentický materiál, môže ich niekto iný obviňovať z falzifikácie. Dnes už vieme, že z technického hľadiska by nebol problém vytvoriť akúkoľvek filmovú ilúziu. Jednotlivé zábery alebo sekvencie sa môžu javiť ako neuveriteľné, neskutočné, ale podriaďujú sa významu celého dokumentu a ten môže byť napriek tomu uveriteľný. Ide o *hodnovnosť* celého dokumentu, ktorú od filmu požaduje Lotman. Archívne zábery použité v dokumente ožívajú prostredníctvom autorovej práce s nimi (výber obrazov, montáž, práca s chronológiou, zaostrovanie a rozostrovanie záberov atď.) a ďalších zložiek dokumentu, ktoré sa iným spôsobom vracajú k minulému. Na jednej strane tak sú „faktické“ dôkazy – listy, dobové fotografie a filmy,[20] štatistické údaje atď., s ktorými explicitne pracujú historici, na druhej strane sú spomienky účastníkov, ich pocity opisované v rozprávani, motivácia ich konania, vzťahy s druhými.

3. Minulosť, ktorá oživa v reči

Česká a Slovenská republika si pripomenuli udalosť okupácie 1968 rôznymi galerijnými a výstavnými projektmi, konferenciami, koncertmi, článkami atď. O tejto udalosti sa začalo hovoriť. A ak sa o tom začalo hovoriť, znamená to, že sa to začalo ukazovať ako niečo nové, otvorené, niečo, čo zaujme novými interpretačnými možnosťami. Miroslav Petříček sa záujmu o tradíciu a nové chápanie času – charakteristické najmä pre filozofiu dvadsiateho storočia, venuje v knihe *Filosofie en noir*. Nadväzujúc na Husserlov pojem *horizont dejín* a Derridov pojem *différance* hovorí, že návrat k minulým udalostiam nie je samozrejmý, vyžaduje si re-afirmáciu a spravodlivosť. „Avšak spravodlivosť zakladá princíp zodpovednosti mimo všetkých prítomných žijúcich, zodpovedám sa pred ‚fantómami‘ tých, ktorí sú už mŕtvi alebo sa ešte nenarodili a našu prítomnosť obývajú práve ako prízraky, vyžadujúce, aby sme ich rešpektovali.“[21]

Ak sa niekto vracia k minulým udalostiam, chce ich interpretovať, dopátrať sa k pôvodu, v tomto počíne odhaľuje aj sám seba, čo je len iná stránka spomínanej zodpovednosti. V rozprávani o niečom odhaľuje človek sám seba alebo inak, ten, kto niečo sprostredkúva, kto je *privedený k reči*, sa *seba-vyjadruje*. [22] Výpoveď, tak ako ju chápe Heidegger, nie je predstava, ale odkrývanie súcna. A súcno je vždy nejaké, tzn. výpoveď je spojená s predikátom. [23] Heidegger rozpoznáva rôzne stupne výpovede, ktoré vychádzajú z praktického života a výpovede, ktoré sú rozumením. [24] Filmy *Môj neznámy vojak* a *Okupácia 1968* sprostredkujú rôzne typy praktických výpovedí, niektoré môžeme spomenúť.

Režisérka Kryvenko cez hľadanie identity svojho prastrýka objavuje svoju identitu, ukazuje, kto je ona sama. V dokumente je to ešte signifikantnejšie – prezentuje pred kamerou samu seba, je súčasťou obrazu a jej hlas zvuku. Zároveň na seba berie určité bremeno – cez filmovú výpoveď „hovorí“ nielen o sebe, o niečom dôverne blízkom a o tom, čo sa v ich rodine stalo, ale snaží sa hovoriť ako niekto iný. Možno práve tu dochádza k najväčšej zmene, už to nie je praktická výpoveď

o diani v jej živote alebo politickom diani, súčasnom či minulom, ale pokúša sa hovoriť ako niekto, kto bol vystrihnutý zo všetkých fotografií v rodinnom albume. O tomto tieni, čiernej postave, siluete človeka sa nič nevie aj keď je jasné, že táto osoba sa vyskytovala na fotografiách, pretože bola v nejakom vzťahu s ostatnými členmi rodiny. Nehovorí sa o nej nielen v súkromí, ale ani na verejnosti, pretože tento človek bol umlčaný svojím činom. Tak ako možno rozpoznať, že na fotografiách bol človek, aj keď tam zostala len silueta, ktorá v spojení s ostatnými osobami vyjadruje vzájomný vzťah, tak môžeme povedať, že aj ten, kto takto mlčí zároveň hovorí, ako reč chápe Heidegger. Reč tým odlišuje od výpovede, aj keď je podľa neho vo výpovedi prítomná.[\[25\]](#)

Kryvenkovej prastrýka vystrihli z dejín, pretože nesplnil socialistický ideál vojaka pomáhajúceho svojmu „bratovi“ a po úspešnej misii sa nevrátil zdravý k svojej matke. Režisérkine úsilie sa pretavuje do snahy pochopiť to, čo v druhej krajine počas vojenskej invázie prežíval. Nie je to výstavba totožná s predchádzajúcimi dokumentárnymi filmami o okupácii – objektív nasmerovaný na stroj, tank, „neživého človeka“. Tu je objektív namierený z tanku na masu ľudí, ktorí vojaka obkolesili zo všetkých strán. A že to bol často rozbesnený dav vyvolávajúci hrôzu a strach, dokazujú práve detailné zábery z archívnych záznamov, ktoré často zachytávajú výraz v tvári vojakov – neskúsených mladých mužov, ktorí netušili ani to, kde sa práve nachádzajú. Nepredvídateľnosť konania davu dokladá aj policajná správa bezdôvodného a surového napadnutia ukrajinskej ženy v čase pohnutých udalostí, ktorú reflektuje film. Na oboznámenie sa s týmto prípadom slúžia použité výpovede [\[26\]](#) svedkov z policajného vyšetrovania.

Úsilie o pochopenie toho, čo sa stalo, čo prežívala druhá strana a môcť vypovedať o tom, je citelné aj v druhom filme, resp. vo všetkých piatich krátkometrážnych filmoch. V prvom z nich, vo filme ruskej režisérky Jevdokie Moskviny s názvom *Posledná misia generála Jermakova*, ktorému sa budeme venovať, sa napríklad polemizuje s pojmom „okupácia“ alebo „kontrarevolúcia“, a tým aj s prezentovaním reality politickou mocou. Zatiaľ čo väčšina ostatných snímaných vojakov, ktorí sa zúčastnili vojenskej invázie, minulé konanie okupujúcich krajín odsúdili, niektorí ruskí vojaci sa o nej v dokumente vyjadrujú aj pozitívne a považujú ju za jednu z najúspešnejších vojenských operácií s minimom obetí, dokonca so žiadnymi obeťami.

Generál Jermakov napokon žiadal producenta Petra Kerekesa o zmenu názvu filmu, ktorý bol preložený do angličtiny ako *occupation* na vstup vojsk. Napriek tomu krátkometrážny film ruskej režisérky, ktorý je súčasťou celovečerného filmu *Okupácia 1968* nesleduje čierno-biele videnie, nie je len výpoveďou v zmysle situačných správ. Jeden z účastníkov Ilja Smolkovskij sa vo filme zamýšľa nad tým, či vstup na územie Československa s vojenskou technikou bol správny: „Myslím si, že tam mali svoj názor, vlastné princípy, ako budovať socialistické spoločenstvo tak, ako ho oni chápali. Možno nebolo treba zasahovať.“ Všetci zúčastnení vojaci, ktorí sa stali súčasťou dokumentu sa však zhodli na tom, že plnili rozkazy a situáciu celkom nechápali. Ich konanie a myslenie sa dostali do konfliktu, ktorý sa snažia vysvetliť a pochopiť v dialógu s režisérkou, s ostatnými účastníkmi okupácie, so svojimi príbuznými atď. Sú si vedomí toho, že nejde len o ich vlastnú potrebu vyrovnať sa s minulosťou, ale že komunikujú aj s rôznymi typmi divákov filmu, niečo im hovoria o tom, čo oni zažili inak – ako okupanti, ktorí často nemali na výber. No možno aj mali, ale ako hovorí Ilja Smolkovskij, rozhodujúca potom bola cena za vlastný výber.

4. Filmová montáž a montáž spomienok ako dialóg s minulosťou a s druhým

Tí, ktorí majú priamu skúsenosť s udalosťou okupácie a pamätajú si ju tak, že ju zažili ako dospelí, sú dnes v dôchodkovom veku. Peter Kerekes v tejto súvislosti spomína, že najstarší režisér, ktorý pracoval na jednom z piatich príbehov tohto filmu, mal v čase okupácie desať rokov, ostatní v tomto období neboli na svete a najmladšia režisérka pochádzajúca z Nemecka o tejto udalosti vôbec netušila. Aj na začiatku filmu *Môj neznámy vojak* sa spomína udalosť okupácie Československa tak, že autorka sa narodila dvadsať rokov po augustových udalostiach, no cez vlastnú skúsenosť so xenofóbiou, ktorú zažila počas štúdia v Prahe, sa k nej chtiac-nechtiac musela vrátiť.[\[27\]](#)

Dokumentárnej práci tvorcov teda nepredchádzala žiadna bezprostredná skúsenosť, ktorá však nie je nevyhnutnou podmienkou dokumentárneho filmu ako takého. Film sa môže vracieť k historickým udalostiam a používa na to svoje prostriedky, ktoré sú iné ako v literárnych prácach s historickou témou. Jedným z nich je detailná deskripcia, o ktorej hovorí Barthes v súvislosti s literatúrou, no tá sa pri filme stáva ešte popisnejšou ako v literatúre vďaka filmovému záberu. Prostredníctvom zraku získava človek najviac informácií. Pri filme sa nenarába s písaným slovom,[28] ale kombináciou obrazu a zvuku. A práve toto spojenie vyvoláva v divákovi väčšiu dôveru než iná obrazová reprodukcia. Zvuk je podľa Lotmana jeden z prostriedkov dosiahnutia ilúzie reality. Rovnaké možnosti má pri historickej téme hraný aj dokumentárny film. Dokumentárny film však umožňuje niečo celkom iné – „umožňuje dať slovo priamym účastníkom a spojiť ich svedectvo s dobovými dokumentmi“.[29] To, čo je „neviditeľné“, sa potom ukazuje cez montáž (filmový strih, ale napr. aj montáž z neidentických fotografií v závere filmu *Môj neznámy vojak*, kde režisérka priznáva túto nedokonalosť – nalepí červenou páskou celkom novú získanú fotografiu jej prastrýka na prázdne miesto v albume tak, že sa úplne nezhodujú).[30]

Okrem filmového strihu či montáže (koláže) z fotografií, pracujú dokumentárne filmy aj s iným typom montáže. Protagonisti pátrajú vo svojej pamäti a vyťahujú z nej spomienky, jasné či zahmlené, identifikujú sa s minulými pocitmi a rozpoznávajú rôzne záblesky diania okolo nich. To by sme mohli nazvať montážou pamäti či montážou spomienok. Päť desaťročí je totiž viac ako polovica ľudského života, po tejto dobe sa stráca bezprostrednosť či dojem práve prežívaného, niektorí však tvrdia, že ich spomienky sú celkom živé. Spomienky sú radené voľne, nesledujú lineárny čas. V tom, čo osvetľujú a ako osvetľujú, sú často rozdiely. Intenzita spomienok a neurčitá individuálna schopnosť interpretácie či „správneho videnia“[31] sú u každého človeka iné.

Čo potom prinášajú tieto výpovede priamych svedkov, čo ukazujú? Aký je ich vzťah k vedecky overeným informáciám a faktom? Pokúsime sa to zhrnúť v súvislosti so slovným spojením „obeť okupácie 1968“. Historici sa do roku 2015 zhodovali na počte 108 ľudí, ktorí zomreli počas okupácie Československa v roku 1968 do konca tohto roka. V roku 2015 sa tento počet zmenil na 135.[32] V rámci tejto problematiky vyšla v roku 2017 publikácia vydaná Vojenským historickým ústavom Ministerstva obrany ČR v Prahe s názvom *Okupace 1968 a její oběti*, kde sa tento počet ľudí zvýšil ešte o dve obeť, teda historici sa v súčasnosti zhodujú na počte 137. Každá obeť je v publikácii opísaná v krátkom odstavci a ak bolo možné dopátrať sa k fotografii, je tam doložená. Kniha je venovaná aj neznámych obetiam, to znamená, že historici nevyklúčujú to, že obetí bolo ešte viac. Táto práca mala svoj spoločenský význam, pretože identita mnohých usmrtených ľudí nie je doposiaľ známa. V dokumentárnom filme *Okupácia 1968* však zaznie z úst generála Leva Nikolajeviča Gorelova, ktorý celú operáciu riadil, celkom rozhodné tvrdenie, že obeť tejto úspešnej vojenskej akcie neboli žiadne.[33]

Každý svedok udalosti tvrdí niečo iné, každý hovorí inak, každý to videl inak a po čase si na to inak spomína. Historicky podložené údaje sú jedným spôsobom referencie o historických udalostiach, reportážno-dokumentačné fotografické a filmové záznamy druhým a výpovede svedkov tretím. Režisér dokumentárneho filmu môže použiť všetky tri, ako je to aj v týchto filmoch,[34] radí ich podľa vlastnej koncepcie a práve to odlišuje dokumentárny film od dokumentačných materiálov. Dokumentarista sa angažuje v problematike, ktorú skúma, jeho práca je hľadaním a emocionálnu angažovanosť vyžaduje aj od diváka. Dokumenty o okupácii vznikli práve v čase, keď bol divák s touto témou oboznamovaný častejšie ako obyčajne. Tým sa zintenzívnili jeho záujem a autori počítali s jeho naladením.

Divák film nevníma len na základe kognitívnych schopností a poznatky, ktoré nadobudne prostredníctvom dokumentárnych filmov, nehodnotí na základe vedeckých kritérií. Ak by divák prišiel z úplne inej krajiny, kde by sa predtým nedozvedel o okupácii a pozrel by si dokumentárne filmy *Môj neznámy vojak* a *Okupácia 1968*, orientoval by sa na základe získaných poznatkov, ale aj

na základe vyvolaných emócií. Zvuk sirény, ktorá sa rozliehala v dobe vojenskej invázie navodzuje pocit beznádeje, strachu, paniky. Strohé informácie, ktoré podávajú vojaci vo svojich výpovediach značia nevedomosť, ale aj bezmocnosť. Listy, ktoré odosielali svojim príbuzným v čase vojenského nasadenia a ktoré v dokumente dodatočne čítajú sú plné smútku a beznádeje. V zmysle emocionálnej spoluúčasti, ktorú film vyžaduje od diváka, sú výnimočne silné detailné náhľady na tváre civilistov, ľudí z davu, ale aj na tváre vojakov, ktorí pôsobia rovnako zmätene, neisto a konajú v afekte. Tieto detailné deskripcie ľudských tvárí, ktoré nemusia hovoriť, a predsa hovoria najviac, prinášajú autentickú výpoveď, pravdu. Roland Barthes to charakterizuje ako „to, čo nás zasiahne“.[35]

Záver

Dokumentárny film s historickou témou, ako všetko, čo sa k minulosti vracia, môže odhaliť o minulom (dávnom) diania niečo, čo predtým nebolo viditeľné. Mnohí teoretici považujú strih za prostriedok, ktorý ukazuje neviditeľné vo filme. Ten však nebol spätý s dokumentárnym filmom vždy, dokonca sa považoval za prostriedok fikcie, pretože výrazne narúša „reálny“ čas a priestor. Dnes sa dokumentárny film nesnaží len o dlhé zábery, ktoré by pôsobili autenticky, práve naopak, strih je jeho neodmysliteľnou súčasťou. Strih umožňuje poskladať jednotlivé referencie o historickej udalosti – historické údaje, reportážno-dokumentačné fotografie a filmy a priame výpovede svedkov do jedného diela. No pri návrate do minulosti nemusí ísť len o filmovú montáž, ale aj o iné postupy, ktoré sa vyznačujú skladaním. Výpovede svedkov sú s ohľadom na časový odstup od minulého takisto takýmto postupom – je to montáž spomienok. Stretávame sa tak s rôznymi typmi výpovedí, niektoré vychádzajú z praktického života, iné odhaľujú súcno. Celý film môžeme chápať ako druh výpovede. Dokumentárny film využíva pritom aj iné metódy, aby bol hodnoverný, aby si získal dôveru diváka, a to rekonštrukciu minulých prostredí a dejov a detailnú deskripciu ľudských tvárí. Získanie dôvery v technický obraz je totiž odjakživa proces spätý s emóciami. Akoby po rokoch nastal jeden paradox, veď príchod kontaktného zvuku spôsobil to, že sa dokumentárne filmy stali „uveriteľnejšími“, autentickými.[36] Filmy *Môj neznámy vojak* a *Okupácia 1968* sú však dôkazom, že je to pri návrate do minulosti aj inak. Kontaktný zvuk hovoriacej postavy často nepôsobí hodnoverné a „pravdu“ divák objavuje v rekonštrukcii pôvodného prostredia, čo sa takisto vylučuje s dokumentárnym filmom. Alebo sa vylučovalo, pretože je to postup, aký sa uplatňuje pri hranom filme a rekonštrukcia je vlastne umelá výstavba scény, to znamená „nereálne“ prostredie. Tu však je rekonštrukcia priznaná, viditeľná, neskrýva sa, a to naopak „posilňuje vyznenie filmu“.[37]

Tento text vznikol na Filozofickom ústave SAV v rámci projektu VEGA č. 2/0110/18 „Genealógia svedomia, fenomenalita konania a existencia v dialógu s inými – východiská a ich problémy“.

Literatúra

- ARISTOTELES: *Poetika. Rétorika. Politika*. Bratislava: Tatran 1980.
- BARTHES, R.: Efekt reálneho. In: *Aluze*, 2006, č. 3, s. 78 – 82.
- BARTHES, R.: *Světlá komora*. Bratislava: Archa 1994.
- BAZIN, A.: Vývin filmového jazyka. In: MIHÁLIK, P. (ed.), *Antológia súčasnej filmovej teórie*. Bratislava: SFÚ 1980, s. 93 – 113.
- BENJAMIN, W.: Umelecké dielo v epoche jeho umeleckej reprodukovateľnosti. In: *Iluminácie*. Bratislava: Kalligram 1999, s. 194 – 225.
- CIEL, M. (2018): Realita, realistické a iluzívne. Tri poznámky na danú tému plus tri riešenia na záver. In: KAŇUCH, M. (ed): *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, Slovenský filmový ústav 2018, s. 51 – 68.
- DAVIES, S.: Expression and Emotional Responses. In: *The Philosophy of Art*. Malden: Blackwell 2006, s. 135 – 166.
- FLUSSER, V.: *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek 1994.
- GAUTHIER, G.: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, MFDF Jihlava 2004.
- HEIDEGGER, M.: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH 2002.

- HEIDEGGER, M.: *Věk obrazu světa*. Praha: OIKOYMENH 1993.
- KAŇUCH, M. (ed): *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, Slovenský filmový ústav 2018.
- KARUL, R.: Ukázat neviditelné. In: *Kino-Ikon*, roč. 21, 2017, č. 1, Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- LOTMAN, J. M.: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Viditeľné a neviditeľné*. Praha: OIKOYMENH 1998.
- METZ, CH.: *Imaginárni signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav 1991.
- MIHÁLIK, P.: Kapitoly z filmovej teórie. Bratislava: Tatran 1983, s. 115 – 166.
- MICHALOVIČ, P.: Realizmus a problém reprezentácie reality. In: Kaňuch, M. (ed.), *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2018, s. 11 – 24.
- MITTERPACH, K.: Heideggerova rétorika. Miesto reči v Heideggerovom myslení. In: Tomašovičová, J. (ed.), *Cestami Heideggerovho myslenia*. Pusté Úľany: Schola Philosophica 2011, s. 94 – 118.
- ONIŠČENKO, J.: Skutočné vo filme a jeho pôsobenie. In: *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 7, s. 655 – 666.
- PEJČOCH, I. – TOMEK, P.: *Okupace 1968 a její oběti. Nové pohledy na invazi armád Varšavské smlouvy do Československa roku 1968, počátek okupace a její oběti*. Praha: Vojenský historický ústav Praha 2017.
- PETŘÍČEK, M.: *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum 2018.
- PTÁČEK, L.: Guy Gauthier / Jiná kinematografie. *Cinepur*, 2005, roč. 14, č. 6. [online] Dostupné na: <http://cinepur.cz/article.php?article=867> (10.9.2018)
- RAGAČ, R. (ed.): *August '68. Okupácia a občiansky odpor na Slovensku v obrazových dokumentoch Archívu Ústavu pamäti národa*. Bratislava: Ústav pamäti národa 2008.

P o z n á m k y

- [1] V texte budeme ďalej používať skrátené označenie „okupácia“, čím myslíme sled udalostí, ktoré sa začali vpádom/inváziou vojsk piatich socialistických krajín Varšavskej zmluvy (ZSSR, Bulharsko, Maďarsko, Poľsko a NDR) na územie Československej socialistickej republiky v noci z 20. na 21. augusta 1968.
- [2] Dokazuje to okrem iného menší záujem zo strany teoretikov, filozofov a estetikov, ale aj menšinový záujem počas festivalov venovaných dokumentárnemu filmu. Pozri napr. PTÁČEK, L.: Guy Gauthier / Jiná kinematografie. *Cinepur*, roč. 14, č. 6, 2008.
- [3] *Okupácia 1968* (2018), réžia Jevdokia Moskvina, Linda Dombrowszsky, Magdalena Szymków, Stephan Komandarev, Marie Elisa Scheidt, produkcia Peter Kerekes, SK / CZ / PL / HU / BG, 130 min. *Môj neznámy vojak* (2018), réžia Anna Kryvenko, CZ / LV / SK, 80 min.
- [4] FLUSSER, V.: *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek 1994.
- [5] Vo vývoji filmového záznamu analógový záznam nahradil digitálny záznam (magnetické kazetové pásky, neskôr záznamové médiá ako DVD-R alebo Blu-Ray a v súčasnosti najpoužívanejšie pamäťové médiá).
- [6] Lotman hovorí o „spoluúčastníctve“ diváka: „Preto vedomím síce chápe, že ide o ireálny dej, emocionálny vzťah mu však diktuje prijímať ho ako skutočnú udalosť.“ LOTMAN, J. M.: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008, s. 19.
- [7] MICHALOVIČ, P.: Realizmus a problém reprezentácie reality. In: Kaňuch, M. (ed.), *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2018, s. 12.
- [8] GAUTHIER, G.: *Dokumentárni film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, MFDF Jihlava 2004, s. 19.
- [9] Porov. CIEL, M. (2018): Realita, realistické a iluzívne. Tri poznámky na danú tému plus tri riešenia na záver. In: Kaňuch, M. (ed): *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, Slovenský filmový ústav 2018, s. 51 – 68.
- [10] K tomu pozri viac BENJAMIN, W.: Umelecké dielo v epoche jeho umeleckej reprodukovateľnosti.

In: *Iuminácie*. Bratislava: Kalligram 1999, s. 194 - 225.

[11] „Vzťah filmu a skutočnosti, zdá sa, nie je ani samozrejmý, ani jednoznačný, každá reflexia filmu nevyhnutne zaujíma špecifický postoj, ktorý je aspoň implicitne prítomný. Napokon, film je ďalšou vecou medzi vecami, ktorú treba opísať.“ Pozri ONIŠČENKO, J.: Skutočné vo filme a jeho pôsobenie. *Filozofia*, 2011, roč. 66, č. 7, s. 655.

[12] GAUTHIER, G.: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, MFDF Jihlava 2004, s. 48.

[13] Tamže, s. 75.

[14] Dokumentačno-reportážnymi nazývame tie fotografie alebo filmové zábery či dlhšie sekvencie, pri ktorých nevieme určiť presný pôvod ich vzniku ani autora. Nevznikli z odstupu, z miesta úkrytu, čo sa obyčajne považuje za reportérsku taktiku, ale ich autor bol v centre diania. Určite sa pri nich prejavil aj vývoj ľahkého materiálu v 60. rokoch (kamera do ruky), ktorý reportérsku činnosť tak, ako ju poznáme dnes vlastne umožnil.

[15] GAUTHIER, G.: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, MFDF Jihlava 2004, s. 36.

[16] Barthes tieto „zbytočné detaily“ objavuje v literárnom realizme Gustava Flauberta a v diele historika Julesa Micheleta. Porov. BARTHES, R.: Efekt reálneho. *Aluze*, 2006, č. 3, s. 78 - 82.

[17] Tamže.

[18] GAUTHIER, G.: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, MFDF Jihlava 2004,

[19] Vo filme *Můj neznámý vojak* sa napríklad cez individuálny prípad poukazuje na fenomén samovrážd vojakov, ktorí sa zúčastnili okupácie 1968, o čom nie je verejnoscť dostatočne informovaná. To by sa mohlo považovať za odhalenie ďalších dôsledkov vojenskej invázie, čo spochybňuje „všeobecnosť“ historického diskurzu a čo zároveň korešponduje s nevyspytatelnosťou dokumentárnej práce a snahou o pravdivú výpoveď.

[20] V tomto prípade by mal byť známy zdroj týchto záznamov, napr. Národní filmový archiv, Ústav pamäti národa atď. Mali by to byť záznamy z verejných inštitúcií, ktoré podliehajú kontrole a archivácii a vyvolávajú tak väčšiu dôveru v divákoch.

[21] PETŘÍČEK, M.: *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum 2018, s. 230.

[22] MITTERPACH, K.: Heideggerova rétorika. Miesto reči v Heideggerovom myslení. In: Tomašovičová, J. (ed.), *Cestami Heideggerovho myslenia*. Pusté Úľany: Schola Philosophica 2011, s. 97 - 106.

[23] HEIDEGGER, M.: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH 2002, s. 187.

[24] „Výpovědi o událostech ve světě našeho okolí, líčení příručního jsoucna, ‚situační zprávy‘, zjišťování skutkové podstaty, popis stavu věcí, vyprávění příhody. Tyto věty nelze bez podstatné změny jejich smyslu převést na teoretické výpovědi, neboť nemají svůj původ v nich. Obojí má ‚původ‘ v praktickém výkladu.“ Tamže, s. 191.

[25] HEIDEGGER, M.: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH 2002, s. 193 - 197.

[26] Tu je pojem výpoveď použitá ako pojem trestného práva, ktorý má svoje presné charakteristiky a je spojený s rôznymi právami a povinnosťami svedka.

[27] Do svojho denníka, ktorý je východiskom pre vznik dokumentu, si v tej dobe poznačila svoj zážitok z pražského metra, kde ju starší muž označil ako okupanta po tom, čo sa usmiala na jeho psa a prehovorila po ukrajinsky (podoba s ruským jazykom) a v škole s ňou nechceli z podobných dôvodov spolupracovať niektorí spolužiaci. Tieto zážitky považovala za zásadné.

[28] Písané slovo je súčasťou filmu len výnimočne, experimentálne, ak neberieme do úvahy titulky ako preklad hovoreného slova do iného jazyka. Ale na začiatku dejín kinematografie tvorili komentáre neodmysliteľnú súčasť filmov.

[29] GAUTHIER, G.: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, MFDF Jihlava 2004, s. 141.

[30] Róbert Karul vo svojom texte spracoval získané poznatky z knihy Georga Didi-Hubermana *Images malgré tout (Obrazy napriek všetkému, 2003)*, kde „spôsob ako ukázať (montrer) to, čo sa

nedá vidieť (voir), je zmontovať to (montrer). Montáž je odpoveďou na to, ako ukázať neviditeľné“. V knihe Didiho-Hubermana, ako dopĺňa Karul, sa používa montáž v zmysle filmového strihu, ale najčastejšie montáž typická pre všetky obrazové umenia. KARUL, R.: Ukázať neviditeľné. *Kino-Ikon*, 2017, roč. 21, č. 1, Bratislava: Slovenský filmový ústav.

[31] Merleau-Ponty sa vo svojej *Fenomenológii vnímania* zaoberá rôznymi aspektmi videnia. Ak niečo nesprávne vidím, znamená to, že strácam kontakt so svetom. Realita je však pre Merleau-Pontyho nezobraziteľná, preto ani žiadny film nemôže podať presnú interpretáciu historickej udalosti, realita je pre Merleau-Pontyho prameň metamorfóz. Umenie nám túto „záhadu videnia“ sprostredkúva.

[32] V roku 2015 vyšla kniha *Černá kniha sovětské okupace. Sovětská armáda v Československu a její oběti 1968 - 1991* autorov Prokopa Tomeka a Iva Pejčocha, kde sa dovedejší úzus čísla obetí 108 navýšil na 135.

[33] Gorelovov citát z filmu: „Vojská prišli v noci z 21. na 22. augusta 1968. Operácia trvala štyri hodiny. Za štyri hodiny sme obsadili Prahu. A za tieto štyri hodiny som nestratil jediného človeka. Všetkých 12 000 vojakov sa vrátilo domov k svojim matkám. Nikto v Československu nezomrel. A na to budem vždy hrdý.“ Ilja Smolkovskij, sčítaný Žid, sa takisto vo filme ruskej režisérky vyjadruje: „Som rád, že tam neboli žiadne obeť, že nemám na rukách krv.“

[34] Vo filme *Môj neznámy vojak* je využitá ešte jedna špecifická výpoveď svedka, keď iná žena (herečka) číta výpoveď svedkyne, ktorá bola zaznamenaná v spisoch Štátnej bezpečnosti v čase okupácie. Ide o rekonštrukciu udalosti, ktorá tak pôsobí uveriteľnejšie.

[35] BARTHES, R.: *Světlá komora*. Bratislava: Archa 1994, s. 28.

[36] K tomu, čo spôsobil príchod kontaktného zvuku do dokumentárneho filmu pozri GAUTHIER, G.: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, MFDF Jihlava 2004, s. 103 - 144.

[37] GAUTHIER, G.: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, MFDF Jihlava 2004, s. 193.

Mgr. Romana Javorčeková, PhD.

Filozofický ústav SAV

Klemensova 19

811 01 Bratislava

Slovenská republika

E-mail: javorcekova.romana@gmail.com