

FILMOVÉ A LITERÁRNE REFLEXIE

AUTENTICKOSŤ V DOKUMENTÁRNOM FILME

Marek Šulík

Autentickosť ako vlastnosť filmového diela úzko súvisí s našimi životnými skúsenosťami a vedomosťami o ľudskom správaní. Ak je vo filme toto správanie zobrazené v súlade s našou skúsenosťou, pokladáme film za autentický. Ak sa v niečom líši, sme znepokojení a považujeme film, alebo jeho pasáž za neautentickú. Skúmanie neverbálnej komunikácie ľudí a zvierat nám ukazuje, aké dôležité je zobrazit ľudské správanie so všetkými jeho odzieňmi. Ako vieme, komunikácia medzi ľuďmi nespočíva iba vo výmene slov a vyjadrovaní myšlienok. Ale keďže už niekoľko tisícročí kladieme dôraz na verbálnu zložku nášho prejavu, prestali sme využívať iné zdroje informácií, ktoré boli pre ľudstvo životne dôležité v dobách, keď nepoznalo hovorené slovo. Človek sa naučil dôverovať jazyku, či už v jeho písomnej, alebo zvukovej podobe. Neverbálne signály sice vnímame, ale ich významy vo veľkej miere ignorujeme, alebo nedokážeme dešifrovať. Psychológ Paul Watzlawick vo svojej knihe *Jak skutečná je skutečnost* uvádza dôležitý príklad neverbálnej komunikácie medzi človekom a zvieratom. V roku 1904 skupina vedcov preverovala schopnosti koňa, ktorý dokázal riešiť komplikované matematické úlohy a ich výsledky vytukával kopytom na zem. Kôň odpovedal správne aj v nepriomnosti cvičiteľa. Po dlhom skúmaní prišiel jeden z vedcov k prekvapujúcemu záveru. Kôň potreboval optickú pomoc. Ak nevidel na osobu, ktorá poznala správnu odpoveď, nevedel odpovedať. Prípad má komplikované pozadie, ale v tejto chvíli je dôležité, že kôň bol schopný sledovať drobné zmeny tela a tváre, ktorými cvičiteľ opakovane a nevedome sprevádzal svoje myšlienkové pochody pri výučbe. Tie mu naznačovali správnosť výsledku. Pohyb ľudí boli také nepatrné, že si ich dlhý čas nevšimli ani skúsení pozorovatelia.¹

Film sa vyjadruje predovšetkým obrazom a ten zaznamenáva neverbálne prejavy ľudí. Autentickosť ľudského prejavu vo filmovej tvorbe spočíva teda na presnom zobrazení jemných nuáns ľudskej neverbality a ich dosadení do správneho situačného kontextu. Pohľad na vývoj filmu od jeho počiatkov ukazuje ako sa rôzne spôsoby filmového zob-

razovania reality vzájomne prestupujú a ovplyvňujú. V hranom filme tvorcovia využívajú postupy príznačné pre dokumentárnu tvorbu s cieľom verifikácie témy a postáv. Fabulované príbehy sa stávajú pre diváka uveriteľnejšie, dostávajú reálny rozmer. Využitie postupov hraného filmu v dokumentoch však nie vždy prináša úspech. Ide najmä o obsadzovanie filmových postáv inými, ako pôvodnými aktérmi, inscenovanie situácií, rozvíjanie príbehu a pokusy o psychologickú kresbu postáv. Tendenciu obohatiť dokumentárny film hranými prvkami, zrejmú najmä v päťdesiatych rokoch 20. storočia možno vysvetliť technologickou náročnosťou nakrúcania, vôľou ideologickej manipulovať realitu, ale aj snahou nakrútiť situácie, ktorých zachytenie bolo komplikované z etického hľadiska. Preto dokumentaristi často krát štrukturovali svoje filmy ako hrané, no nie vždy bol výsledok presvedčivý. Rád by som teraz uviedol niekoľko príkladov viac, či menej úspešného narábania s predkamerouvou realitou.

Na slovenskom filme *Oravskí hutníci* od Ladislava Kudelku môžeme vidieť problém takmer všetkých filmov, ktoré vznikli na objednávku vládnej ideológie (nielen komunistickej). Tieto filmy majú za úlohu zobraziť neexistujúci svet a ten obdaríť životom a autentickosťou. Kudelkov film zachytáva pracovné súťaženie dvoch hutníkov: Hauča a Furindu. Obaja chcú zvíťaziť, ale Furindovi sa pokazí pec, má prestoje a súťaž napokon vyhrá Hauča. Furindova žena medzitým porodila u svojich rodičov dieťa. Celý tento príbeh by bol zaujímavý ak by stál na reálnych základoch. Bohužiaľ, zrejme vinou fažkej filmovej techniky a Kudelkovej ideologickej predpojatosti chýbajú vo filme autenticke momenty a hutníci predvádzajú inscenovaný príbeh nepresvedčivo. Chýba im rozmer ľudskosti a divák hľadá elementárne príčiny ich konania. Vo filme je napríklad scéna, keď Furinda pre pokazené zariadenie nemôže zaspäť a namiesto toho, aby šiel za ženou a novonarodeným dieťatom, ide do fabriky pozerať pec.

V americkom filme *Divé oko* môžeme vidieť podobný problém (aj keď ide o kvalitatívne neporovnatelné diela). Tu sa však autori pokúsili príbeh oživiť autentickými scénami. Vo filme sledujeme štyridsaťročnú ženu, ktorá sa po rozvode ocitla v duševnej neistote a hľadá vo vlastnom živote oporné body. Drobné postrehy zo života Američanov, v ktorých sa žena ocitla ako svedok, či spoluaktér, sú nakrútené reportážnym spôsobom a tvoria miemoriadne silnú, autentickú časť, podporujúcu pocity ženinho nenaplneného života. Tú však narúša umelecky prednášaný komentár, vyjadrujúci ženine myšlienky a najmä inscenované situácie, v ktorých žena hrá dominantnú úlohu. Divák potrebuje prvky, ktoré inscenovanú situáciu autentifikuju. V reportážne nakrútenej časti totiž žena nereaguje na prítomnosť štábú a je to prirodzené, pretože sa sústredí na činnosti, ktoré jej pozornosť vyžadujú. No vo chvíli, keď je hrdinka s kamerou osamote, divák logicky očakáva jej reakciu. Kamera totiž nesníma ženu spôsobom vytvárajúcim pocit skrytého pozorovania, ale priamo, ako v hranom filme. A žena sa tvári, že filmový štáb nevidí.

¹ Pozri Paul Watzlawick, *Jak skutečná je skutečnost*. Konfrontace, Praha 1998, s. 41.

Film *Učenie* Dušana Hanáka je príkladom úspešného včlenenia hraných prvkov do dokumentu. Hanák tu spojil skutočné epizódy nakrútené reportážnym spôsobom a inscenované situácie tak, že spoločne nenarušajú konečné autentické vyznenie filmu: „Scenár k filmu vznikol až po nakrútení ‚reportáže‘ z neprofesionálnej súťaže o najlepší účes, pričom i tento obraz sa skladá z reálnych a inscenovaných, pripravených motívov.“²

Učenie rozvíja pribeh vstupu mladých ľudí – kaderníckych učňov a učníc – do života a konfrontuje ich ideály s realitou socialistického spôsobu života. Mnohé zábery vo filme pôsobia, akoby boli snímané náhodne – skrytou kamerou. A práve táto živost a dojem náhodne zaznamenaného konania postav je v *Učení* dôležitým prvkom vytvárania autentického pôsobenia. Akoby náhodne nazrieme ruku zákazníka, ktorá strká úplatok do kaderníkovho vrecka, rovnako „náhodne“ je nasnímaná tvár staršieho muža, hľadajúceho na kaderníckine nohy, atď. Tento dojem podporuje dohodnutý charakter snímania: sledovanie ľudí objektívmi s dlhšou ohniskovou vzdialenosťou a využívanie priestorových neostrostí. Dôležitý vplyv na hodnoverné vyznenie filmu má aj zvuková stopa, v ktorej sa objavujú drobné útržky viet autenticky prednášané protagonistami. Hanák obsadil niektoré postavy nehercami, ktorí nemali s pribehom nič spoločné, v rôznych modelových situáciach však podávajú presvedčivé a autentické výkony.

Rád by som pritom zdôraznil pojmom „modelových situácií“. Pri práci s nehercami v hranom i v dokumentárnom filme sa častokrát využíva tento moment na získanie spontánnej reakcie. Ak režisér uvedie neskúseného neherca do pripravenej modelovej situácie, môže očakávať jeho skutočnú, nefalšovanú reakciu, respektive riešenie danej situácie jeho skutočnými psychickými a charakterovými dispozíciami. Vo filme *Učenie* je to napríklad scéna ankety v školskej triede, kde na otázku „Aká je, respektíve aká by mala byť naša mládež?“ odpovedajú nielen skutoční kadernícki uční, ale i režisériom vybraní protagonisti.

Súčasný rakúsky režisér Ulrich Seidl vo svojich dokumentárnych filmoch posúva metódy inscenácie reality až na hranice ich možností. Seidl nerozlišuje medzi hraným a dokumentárnym filmom a voľne sa pohybuje po ich rozhraní. Do dokumentu vnáša pribeh s psychologickou drobnokresbou a vnútorným vývojom postáv, ktorý má svoj kontinuálny dramatický vývoj v zmysle aristotelovskej poetiky a ktorý prebieha v čase a priestore. Pribehy v dokumentoch sa obyčajne prezentujú ako verbálne spomienky (účinkujúci spomínajú na danú udalosť), alebo, ak kamera pribeh práve skutočne zaznamenáva, zúčastnení aktéri na ňu reagujú a vťahujú ju do dejia – čo zase v hranom filme nebýva



Foto: Archív SFU

Dušan Hanák, *Učenie* (1965).

zvykom. Pokusy o inscenovanie dejia zväčša zlyhávajú na fakte, že neherec začína sám seba hrať a štylizovať a tým vnáša do filmu prvak strojenosti. Keď však sledujeme Seidlove filmy, nevyhneme sa otázke, akými prostriedkami dosiahol takú vysokú mieru autentickosti ľudského prejavu v režijne tak náročných podmienkach.

Seidl sa dlhodobo spoznával s protagonistami svojich budúcich filmov, nadviazal s nimi veľmi úzke vzťahy a z pribehov, ktoré sa odohrali v ich životoch rozvíjal epizódy pre vlastné filmy. Sám o tom v jednom rozhovore hovorí: „V mojich predošlých filmoch [pred filmom *Psie dni*, pozn. aut.] ľudia mali predvádzať, to čím sú. Sú ukazovaní vo svojich domoch, s piateľmi, uprostred svojho vlastného života. Trávil som s nimi čas a tak som rozvíjal príbeh [...] Od prvého momentu som bol fascinovaný napäťim medzi dvoma odlišnými procesmi: procesom čistej dokumentácie a procesom inscenovania. Fiktívny film mi dáva viac slobody, aby som mohol ukázať moju viziú sveta.“³

Seidl nepodporuje autentickosť typickými dramaturgicko-realizačnými prostriedkami dokumentárneho filmu (mozaikovitý sled situácií, používanie dlhých ohniskových vzdialostí, neostrosti v popredí záberu, výpovede mimo obraz...). Kamera je len strohým záznamníkom ľudského prejavu. Seidl nerozlišuje medzi profesionálnym a neprofesionálnym hercom. Kladie dôraz na schopnosť účinkujúceho spontánne prejaviť charakter svojej sociálnej triedy. Jeho pracovná metóda je častokrát postavená na modelových situáciach. Neherci sú oboznámení s najnutnejšími informáciami, poznajú kontext scény, ktorá sa práve nakrúca, ale nepoznajú dialógy. Seidl ponecháva účinkujúcim veľkú mielu slobody a oni reagujú svojsky, ale s vedomím základných súradníčov filmu. Je v tom kus

² Dušan Hanák, *Autenticita, rekonštrukcia a inscenácia vo filme Obrazy starého sveta*. Habilitačná prednáška 1993. In: *Zborník habilitačných prednášok pedagógov FTF*. VŠMU, Bratislava 1994, s. 16.

³ Mark Peranson, *Perversity Grabs the Spotlight*. http://www.theglobeandmail.com/special/film-festival/pages/festival_news_article_perversity.html



Foto: Archív SFU

Ulrich Seidl, *Psie dni* (2001).

improvizácie a spontánnosti. Mentálne sa neherci prejavujú tak, akoby sa prejavili i v skutočných podmienkach. Prekvapujúce je však to, že účinkujúci neherci predvádzajú aj hlboko intimné situácie zo svojho života. Na tie sme zvyknutí predovšetkým z hraných filmov. V dokumente *So stratami treba rátať* je scéna domáceho striptízu v jednej juhočeskej bytovke, alebo záber na staršiu ženu ktorá si pred kamerou prezlieka pyžamu. V *Zvieracej láske* sme zase svedkami neskrývanej súlože jedného účinkujúceho páru, či náznakov sodomie. Takéto záznamy intímneho ľudského správania nie sú iba pravoplánovou exhibíciou. Seidl totiž cez ľudské telo hovorí i o vnútri človeka. Ako priviedol nehercov k tomu, aby vo filme vykonávali aj tieto akcie, Seidl hovorí: „Veľa záviselo od situácie. Napríklad herci v niektorých prípadoch navrhovali veci, o ktorých by som nikdy nesnival, že by som im sám mohol navrhnuť, aby robili. Navrhovali veci, ktoré by som nevymyslel, alebo nepredpokladal, že by boli možné,⁴ a v inom rozhovore dodáva: „Herci majú trpieť, ak si to ich role vyžadujú.“⁵

Seidl pristupuje k dokumentu z pohľadu hraného filmu: akoby ľudia v jeho filmoch nehrali seba, ale niekoho, kto sa im podobá a kto prežíva rovnaké situácie. V tomto kontexte sa im možno ľahšie vystupuje v kontroverzných scénach, pretože žijú v pocite, že nepredvádzajú svoj život.

dôkazom tejto tézy môžu byť niektoré sekvencie v dokumente Petra Kerekesa *Ladomírske morytáty a legendy*. Film zaznamenáva individuálnu história obyvateľov

obce Ladomirová. Kerekes zozbieranl cenný materiál aj zo širšieho okolia, vo filme však nechcel vizuálne opustiť územie tejto rusínskej dediny. Niektoré epizódy preto inscenoval s miestnymi ľuďmi, ktorí s konkrétnym príbehom nemali nič spoločné, alebo menej známymi hercami z prešovského Divadla A. Duchnoviča. Z hľadiska autentického pôsobenia majú tieto situácie rozdielnú kvalitu a v mnohom sú poučné.

Tak napríklad legendu o mužovi, čo na konci vojny pochoval zastreleného brata na poli, ktoré po združstevňovaní rozorali, takže nemohol nájsť jeho pôvodný hrob, realizoval Kerekes s miestnym poľnohospodárom. Jeho otec v päťdesiatych rokoch skutočne odmietol vstúpiť do družstva a Kerekesov nehérca tak na vlastnej koži pocítil nespravodlivosť režimu. Príbuznosť sociálneho zázemia neherca a role, ktorú stotožňoval boli dobrými predpokladmi autentického vyznania tejto epizódy. Dokonca i príbeh, plynúci vo výpovedi mimo obraz bol až následne doplnený pocitmi a poznaním protagonistu. Pri nahrávaní ho tento prednesol s neobyčajným presvedčením a zaujatím. Naopak, pre dokument komplikované napísaná a neobvykle snímaná scéna s dvoma drevorubačmi, ktorí ako malí chlapci počas druhej svetovej vojny trikrát unikli smrti je presiaknutá prehranou spontánosťou a vyvoláva v divákovi nejasné pocity amatérskeho predstavenia. Pravdepodobne aj preto, že protagonisti (jeden z nich bol profesionálny herec) v sebe nenesli mentálne predpoklady, typické pre zobrazovanú sociálnu vrstvu. Ich skutočné ľudské zázemie bolo príliš „intelektuálne“ a na postavy prenášali svoje predstavy o ich správaní. Podobných situácií, kedy divák zneistie umelým vystupovaním protagonistov, je vo filme viac, časom ich však vníma ako súčasť insitnej filmovej atmosféry.

Dosiadal som uvádzal začlenenie hraných prvkov do dokumentu, využívanie metód rekon-



Foto: Archív SFU

Ulrich Seidl, *Psie dni* (2001).

⁴ Rozhovor Sandry Hebron s Ulrichom Seidlom.
http://www.rlff.com/db_world/cinema.cgi/news/interviews_292.htm.

⁵ Mark Peranson, *Perversity Grabs the Spotlight*.

štrukcie a inscenácie a ich vplyv na reakcie protagonistov i výsledné autentické pôsobenie. Tieto postupy sú náročné na vnímavý režijný prístup a pri nesprávnom rozvíjani skrývajú v sebe nebezpečenstvo potlačenia dojmu autentickosti, pretože protagonisti sa zväčša ocitnú v situáciach, kde „hrajú“, predstierajú sami seba, svoj život. môžu sa pri tom cítiť neprirodzene, napríklad aj preto, že sa od nich očakáva komplikovaná akcia, alebo prípravy na záber trvajú dlho. Iné realizačné metódy narábajú so spontánnou reakciou respondenta a predpokladajú minimálny zásah do reality. Napríklad anketa má v sebe schopnosť ukázať živé reakcie ľudí, pretože ich zachytáva zväčša nepripravených a neupravených a nútí ich reagovať okamžite na impulzy autorov. Z toho vyplýva, že vo väčšine prípadov sú reakcie ľudí buď úprimné a otvorené, alebo divák má možnosť vidieť na ich tváraч zmumu, ktorú vyvolá nečakaná otázka a teda aj mikroproces ľudskej štylizácie. Iným prostriedkom získania autentickej reakcie človeka je jeho snímanie v situáciach, ktoré vyprovokuje sám režisér. Vyvolá v účinkujúcim akýsi šok, ktorý ho na istú chvíľu vyvedie z miery a prinúti reagovať prirodzene, svojsky. Tento režijný postup použili Dežo Ursíny a Marián Urban vo filme *Gajdoš Antalík*. Dedko Antalík bol mimo-riadne citlivý na svoje gajdy, a pred príchodom filmárov ich niekoľko hodín ladiil (čo je pri gajdách bežné) aby si pred filmármami neurobil hanbu. Autori však chceli zachytiť práve proces zdľavého ladenia a preto počas Antalíkovej krátkej neprítomnosti uvoľnili jednu z ich dôležitých trubiek. Predtým však pripravili svetlú, zvuk a kameru a potom požiadali Antalíka aby im zahral. Skúsený muzikant okamžite poznal, že sa mu niekto hral s nástrojom. Rozčúnil sa, začal ho ladiť a cez jeho nervozitu a frflanie vidime, čo všetko ku svojim gajdám cíti a ako mu na nich záleží. Podobne český režisér Jan Gogola vo filme *Nonstop* pri rozhovore so staršími manželmi – svedkami niekoľkých samovrážd realizovaných z nedalekého diaľničného mosta, zhodil pomocou spolupracovníkov v určený čas figurinu človeka. Figurina padala práve zo spominaného mosta a to tak, aby ju manželia určite zaregistrovali. Pri rozhovore na tento moment nijako nereagovali a tak sa ich na to Gogola snažil upozorniť. Manželov však táto epizóda nijako citovo nerozrušila a to bol práve detail, ktorý chcel režisér zdôrazniť: rezistentnosť voči fénomenu smrti. Takéto režijné „experimenty“ umožňujú mapovať autentické ľudské správanie a sú náročné na organizáciu, disciplínu a pripravenosť filmového štábu, a niekedy i na odvahu režiséra.

V sedemdesiatych rokoch 20. storočia sa v severoamerickej kinematografii formuloval jednoznačný postoj k autentickosti vo filme. Vznikla metóda snímania, ktorú dnes poznáme pod pojmom cinema direct. Dokumentarista Richard Leacock, v súčasnosti nadšený zástancu malej a nenápadnej digitálnej technológie, hovorí, že hnutie cinema direct vzniklo ako reakcia na vtedajší zaužívaný spôsob práce s realitou: „...štyria-piati obrovskí muži prídu s hlukom do vášho maličkého bytu, so statívmi, kamerou, mikrofónmi,

stojaťmi od svetiel... je to slušne povedané takto: ,Vy sedzte tu, ani kúsok doľava, teraz otočte hlavu, bude Vám prekázať, keď pohneme s maľbou na stene? Je to rušivé a vidíme odraz zvukára...‘, ,môžete nám niečo povedať na skúšku, iba kvôli úrovni zvuku, môžete povedať čokoľvek...‘, a vy začnete hovoriť, čo potrebujete a zvukár povie ,Stop! Počujem chladničku, môže ju niekto vypnúť zo zástrčky? Ďakujem, pôjdeme ešte raz od tej myšlienky.’ A možno budú chcieť, aby ste hovorili na ulici a tak ste vyzvaný, aby ste kráčali ,akože prirodzene‘ s kameramanom, zvukárom a asistentom cívajúcimi pred vami... S tým je navždy koniec!”⁶

Cinema direct je snaha o zaznamenanie čo najpravdivejšieho obrazu sveta. Autentickosť je zachytávaná a nie vytváraná strihom, réžiou, či scenáristickou prípravou. Človek pred kamerou musí zabudnúť na fakt nakrúcania a presunúť pozornosť na činnosť, ktorej sa venoval pôvodne. Štáb tvoria zväčša dva ľudia (kameraman a zvukár), ktorí pracujú bez svetiel, s malou ručnou kamerou a s nenápadným záZNAMOM zvuku. Nežiadajú respondenta, aby niečo urobil, alebo opakoval. Trávia s ním veľa času, čím dosiahnú istú „neviditeľnosť“. Pri takomto nakrúcaní nik nevie čo sa bude diať a pracuje sa s veľkým množstvom suroviny. Cinema direct sa netýka iba nakrúcania, ale aj ďalšieho premýšľania nad spracovaním materiálu. Režiséri, ktorí pracujú metódou cinema direct ide o formulovanie vlastných postojov rovnako, ako autorom, ktorí uprednostňujú zásahy do reality. Odmietajú však manipuláciu s ľuďmi, či prostredím, uprednostňujú autentický prejav účinkujúceho a spontánne dianie v reálnom čase.

CITOVARÉ FILMY:

Divé oko (1959 – *The Savage Eye*; Ben Maddov, Sidney Mayers, Joseph Strick), *Gajdoš Antalík* (1982; Dežo Ursíny, Marián Urban), *Ladomírske morytáty a legendy* (1998; Peter Kerekes), *Nonstop* (1998; Jan Gogola), *Oravskí hutníci* (1956; Ladislav Kudelka), *Psie dni* (2001 – Hundstage; Ulrich Seidl), *So stratom treba rátat* (1992 – Mit Verlust ist zu rechnen; Ulrich Seidl), *Učenie* (1965; Dušan Hanák), *Zvieracia láska* (1995 – Tierische Liebe; Ulrich Seidl).

⁶ Richard Leacock, *A Search for the Feeling of Being There*. Esej bola zverejnená na internetovej stránke <http://www.richardleacock.com/leackessays.html>