



Z nakrúcania filmu 66 sezón (2003) – v pozadí neznámy člen SBS, na lavičke režisér Peter Kerekes a dvojník Adolfa Hitlera z kastingovej agentúry
Foto: Martin Kollár, zdroj: súkromný archív Petra Kerekesa

Skúmanie dejín cez špecifický typ priestoru vo filme 66 sezón

V profile autorskej osobnosti Petra Kerekesa patrí filmu 66 sezón (2003) významné postavenie. Po krátkometrážnej snímke *Balog József, Pribenik 66* (1996) a stredometrážnej *O troch dňoch v Jasovskom kláštore* (1996) je to jeho už tretí autorský dokumentárny film, v ktorom sa sústreďuje hlavne na analýzu dejín vnímaných cez špecifický typ heterogénneho priestoru. Do série filmov o miestach a dejinách môžeme zahrnúť už *Ladomírske morytáty a legendy* (1998),¹⁹⁷ *Most Márie Valérie* (2001), po nich nasleduje 66 sezón (2003) a patrí sem aj nateraz posledný samostatný opus *Ako sa varia dejiny* (2009).¹⁹⁸

Dá sa predpokladať, že práve filmom 66 sezón dosiahla tendencia analýzy dejín cez špecifický typ priestoru v jeho autorskej tvorbe najkomplexnejší a najoriginálnejší tvar. Privádza nás k tomu niekoľko dôvodov. Ide o jeden z najosobnejších filmov autora. Motivácie, ktoré ho pri nakrúcaní poháňali, sú silne poznačené autobiografickým impulzom. Výstavba rozprávania obsahuje biografickú líniu, ktorá sa týka súkromnej histórie jeho rodiny. Je to zrejme už z úvodného titulkú, v ktorom autor odkazuje na pamiatku zosnulého starého otca. Okrem Kerekesa vystupuje v dokumente jeho stará mama aj otec. Biografický motív tak posúva 66 sezón do osobnejšej roviny pre tvorcú a zároveň integrálne

¹⁹⁷ Podľa Martina Kaňucha sa film *Ladomírske morytáty a legendy* dá považovať za „skutočný bod zlomu z hľadiska reformovania predstavy o dokumentárnom filme u nás [...]“. Predstavuje celkom nový typ vzťahovania sa k realite, ktorý je predovšetkým realitou ľudského vedomia, pamäti.“ M. Kaňuch, 1993: *Lepší zajtrajšok*, s. 87.

¹⁹⁸ Pozri kapitolu *Inscenovanie reality s cieľom odkrývania historickej paradigmy alebo Alternatívny výklad minulosti v dokumentárnom filme*.

zapadá do širšej, viacvrstvovej štruktúry dokumentárnej výpovede. Pre bežných divákov to môže byť jeden dokument z mnohých. Tvorca ho však môže považovať za súčasť rodinného archívu. Podobnú funkciu nahrádzania minulého spĺňa album rodinných fotografií. Ide o aktualizáciu minulého času, avšak v tomto prípade založenú na filmovom dispozitíve.

Nejde teda len o osobité dejiny Košíc, videné cez príbehy ľudí z mestskej plavárne, ale aj o skúmanie vlastnej rodinnej histórie, ktorá ústi do súčasného konania autora, ktorým je nakrúcanie tohto filmu. Nadväznosť minulých predispozícií a prítomných riešení je hlavnou témou filmu. Košice ako špecifické mesto a plaváreň ako špecifický priestor sú variácia a model, na ktorých autor vizuálne ilustruje a dokazuje podmienenosť minulých a aktuálnych časov. Film *66 sezón* nezaznamenáva len príbehy ľudí založené na skutočnosti ako tri menované dokumenty o dejinách, ale poukazuje na vzájomnú previazanosť časových etáp a prepojenosť generácií. Netýka sa iba mesta Košice a jeho obyvateľov, ale histórie ako zvláštneho prístupu jednotlivca k prežitému času, vnímanému cez nadväznosť minulých a prítomných okamihov, v ktorých sa vždy nevyhnutne nachádza stopa toho, čo im predchádzalo. Kerekes skúma práve túto podmienenú postupnosť, odtlačok príbehu jednotlivca v behu dejinných udalostí. Skrz veľké dejiny späť s konkrétnym miestom nás privádza k odhalovaniu súkromných príbehov a konkrétnych prežitých období, z ktorých sa späťne skladá história ako celok. Tejtó optike vnímania postupnosti plynutia času je podriadená celá poetika filmu, vyjadrená cez obrazové metafory, analógie, mytológie a symboly. Filmové obrazy nakrútené dnes ukrývajú hlbšie, paradigmaticky usporiadané časové roviny, pričom ich významy sú zrejme napríklad z usporiadania tvarových podobností. Preto je potrebné, aby divák dešifroval ich znakovú povahu vzhľadom na návraty v čase, na ktoré poukazujú.

Film *66 sezón* v druhom pláne vypovedá o plavcoch a plavkyniach, ktorí prešli plavárňou tak ako voda preteká bazénmi,

rovnako ako zamikli individuálne príbehy v hlavnom prúde veľkých dejín, zložených z množstva drobných, avšak osudových okamihov. Rodinná línia zároveň poukazuje na prenos genetickej, osudovej i dejinnej informácie, na prenos vlastností, tvarov i myšlienok z generácie na generáciu, vypovedá o pôsobení osobných rodinných skúseností na reakcie nasledujúcich generácií, o podmienenom vzťahu minulosti a prítomnosti. Takýto model vnímania rodinnej histórie je vlastný pre každého jednotlivca a určuje jeho osobitý vzťah k dejinám, a to cez miesta, ktoré sme navštívili, a ľudí, ktorých sme tam stretli a spoznali. Celková poetika dokumentu vychádza z tejto logiky, preto môžeme vizuálne metafory voľne zamieňať s obsahom výpovedí protagonistov, ktorí opisujú svoje životné mlňniky, cesty, ktoré prežili v súvislosti s mestskou plavárňou, jej *geniom loci* a šesťdesiatšestročnou históriou. Konceptne autor vychádza z predpokladu, že plaváreň je obrazom sveta, modelom, ktorý dokáže v určitej mierke, v naratívnej šírke poetického¹⁹⁹ a performatívneho modu²⁰⁰ dokumentárneho filmu, substituovať časové i priestorové aspekty. Celý film sa preto odohráva práve na mestskej plavárni s bazénom, odpočívadlami, sprchami, mostíkmi, šatňami, bufetmi a podobne, pretože potenciál tohto priestoru ponúka možnosti v medziach filmovej poetiky aktívne komunikovať s minulosťou, reprezentovanou príbehmi, i so súčasnosťou ako inscenačným poľom určeným na reevokáciu týchto príbehov. Model plavárne presiaknutej príbehmi môže sprostredkovať obraz veľkých dejín i to, ako veľké dejiny zásadným spôsobom zasiahli do života vybraných jednotlivcov. Táto kulisá slúži režisérovi ako experimentálne laboratórium neobmedzených možností, kde sa nachádzajú voľné významy previazané cez obrazovú metaforu s konkrétnymi ľuďmi a ich životnými príbehmi. V širšom rámci postupuje Kerekes pri skúmaní histórie plavárne chronologicky,

199 Charakteristiky modov reprezentácie vychádzajú z členenia špecifických vlastností dokumentárnych modov podľa taxonómie Billa Nicholosa v knihe *Úvod do dokumentárneho filmu*, s. 225-227.

200 Tamže.

od jej vzniku až po súčasnosť. Avšak minulý čas si hľadá v prítomnosti dvojníka, rovnako ako hľadá stará pani, jedna z postáv, seba podobnú dievčinu medzi opalujúcimi sa návštevníčkami, aby vyrovnávala príbeh jednej lásky, ktorý sa odohral na tomto kúpalisku v čase, keď mala niečo po dvadsiatke.

Model plavárne ako pomyselný obraz sveta funguje v poetike rozprávania v niekoľkých interpretačných rovinách. Môžeme ho vnímať z filozofického hľadiska ako podobenstvo, rovnako ako keď Platón uvažoval nad mýtom o jaskyni, alebo z hľadiska interpretácie dejín videných cez momenty postavené na súkromných spomienkach protagonistov, ktorí trávia leto na mestskej plavárni od nepamäti. Pomyselný čas šesťdesiatich šiestich rokov nie je len faktickým údajom, vo svojej šírke môže vo všeobecnosti odkazovať na dĺžku jedného ľudského života. Práve lavírovanie medzi konkrétnym a všeobecným je typickým znakom Kerekesovej poetiky a stáva sa súčasťou interpretácie. Kozmologická nadinterpretácia tak môže bez problémov splyvať so subjektívnym výkladom historického obdobia ako s funkčnou a rovnocennou konkretizáciou subjektívizovanej časovej etapy. Experimentálna významová hra sa paralelne prelína vo vývoji obidvoch zmienených režimov znakov a ich diskurzov, v režime malých príbehov v kontraste k veľkým dejinám a vo filozofickom, zovšeobecňujúcom režime. Preplietajú sa, konkretizujú cez subjektívne výpovede jednotlivcov i objektívizujú v rámci zovšeobecňujúcej analógie, v ktorej model plavárne zastupuje svet a vesmír a situácie nasnímané na plavárni nahrádzajú konkrétne udalosti. Réžisér ich inscenuje tak, aby divák dokázal prostredníctvom obrazu ako viacvýznamového znaku znovu vnímať vzťah miesta a histórie, vzťah spomienky k prítomnosti ako k neustále sa rekonštruujúcej pamäti. Strúpanie bublín k vodnej hladine tak asociuje práve tento proces vynárania sa osobných spomienok. Obraz sa tak stáva poetickým priestorom, ktorý nemá len konkrétny čas viažuci sa na zaznamenanú súčasnosť, ale disponuje aj časom evokovaným, vyvolávajúcim minulosť, ktorá sa tu kedysi odohrávala. Kerekes

tieto polohy dômyselne strieda. Plaváreň nie je len modelom sveta, ale aj ľudského života, ľudského tela, osudu, túžob a spomienok zároveň, konečnosti života i jeho pokračovania v ďalších variáciách, ktoré sa tu zjavujú po tom, ako jedna historická etapa odznie a vystrieda ju nová, podobne ako sa jeden človek narodí a druhý umrie, keď uplynie jeho čas. Nie div, že v rozprávaní je silne zastúpená aj metafora vlnenia.

Ďalšou výraznou rovinou v rámci poetiky rozprávania je metafora pamäti a spomínania, konkretizovaná prostredníctvom filmového materiálu - archívneho i súčasného, fotografií i volovania fotografií na povrchu fotografického papiera v „bazéne“ naplnenom vývojkou. Letné filmovanie, ktoré prebiehalo počas horúcich mesiacov dvoch po sebe nasledujúcich rokov, tak ponúka impozantný pohľad na kúpanie sa v priebehu dejín.

Dokument je historicky rámcovaný rokmi 1936 a 2002, takže zachytáva presne šesťdesiatšesť rokov z histórie košickej mestskej plavárne a obyvateľov Košíc a rovnaký počet rokov v histórii strednej Európy. Táto chronológia sa zachováva v celku poetického rozprávania a zlomové okamihy v dejinách sú ústredným motívom pre autorskú hru s významami. Historická kulisa veľkých dejín korešponduje s výpovedami jednotlivých postáv, pričom réžia ani na chvíľu neopúšťa blízký a konkrétny priestor plavárne. Ten sa zároveň stáva inscenačným poľom, kde sa demonštrujú a rekonštruujú situácie, ktoré sa tu kedysi odohrávali. Kerekes si vypomáha rôznymi spôsobmi zámen, aby sa dokázal vyjadrovať prostredníctvom zdvojenia znakov. Týka sa to rovnako predmetov, postáv aj situácií, aby v koncepcii výslednej metaforiky evokoval ústredný motív filmu, dialóg súčasnosti s dejinami, konkrétne naviazanými na okamihy z histórie plavárne. Už v expozícii sledujeme vo veľkom zväčšení modelárske modely rôznych typov zaoceánskych lodí, ako zápasia s vlnami na hladine bazéna, ožiarenej slnkom. Zásada vytvárania analógií či modelových situácií, paralelných modelov sveta na rôznych úrovniach rozprávania sa stáva ústredným spôsobom režisérovho pretvárania skutočnosti v intenciaciach

nonfikčného žánru. Samotná plaváreň asociatívne poukazuje na schopnosť bazéna a jeho pridružených funkcií v zmenšenej mierke „vyriešiť“ neprítomnosť mora alebo nahradiť rozsiahlosť nedosiadnuteľného oceánu. Film venovaný pamiatke starého otca je v expozícii naviazaný práve na skutočnosť, že napriek jeho túžbe dostať sa k moru sa mu to nikdy v živote nepodarilo; musel sa uspokojiť s návštevami košickej mestskej plavárne, kde sa mu životná túžbu kúpať sa vo vlnách oceánu náhradným spôsobom splnila. Banálna historka o jeho zdravotných problémoch, keď mu doktor ešte v období rakúsko-uhorskej monarchie odporučil, aby sa presťahoval k moru, ale paradoxne bol preložený práve do Košíc, tak v prenesenom význame nadobudne charakter symbolického významového oblúka, ktorým sa režisér inšpiruje.

Ďalšia historka už s plavárňou súvisí priamo. Počas oslobodzovania Československa na sklonku druhej svetovej vojny preleteli nad kúpalskom ruské lietadlá a zhodili na Košice niekoľko bômb. Kerekes opäť používa na ilustráciu tejto udalosti model lietadla, s prestrihom na chlapca, ktorý skáče do bazéna „bombu“, pričom vo zvukovej stope necháva ilustratívne zaznieť autentický zvuk hučiacich motorov. Jedna zo svedkýň tejto udalosti podrobne opisuje momenty preletu. Kerekes, aby nestratil kontakt s prítomnosťou, inscenuje túto udalosť prostredníctvom mladej dvojníčky, ktorú pod zámienkou, že sa podobá na starú paniu v časoch jej mladosti, vyberie z opalujúcich sa dievčat na plavárni a požiada ju, aby predmetnú scénu zinscenovala priamo pri plávaní v bazéne. Príbeh osemdesiatročnej svedkyne dorozpráva v prvej osobe jednotného čísla počas plávania v bazéne toto dievča, čím sa evokácia príbehu ako prenos minulej informácie aktualizuje v prítomnom čase do súčasnosti. Deje sa to šesťdesiat rokov od autentického udalosti. Toto zamieňanie sa vo filme objavuje pravidelne nielen na úrovni postáv, ale aj predmetov, situácií a udalostí, pričom priestor modelovania, čiže plaváreň, vytvára podklad pre neobmedzené inscenovanie a asociovanie, a to od vyslovene konkrétnych udalostí až po všeobecné idey.

Z ďalších zámen postáv, ktoré významne zasahujú do deja, môžeme spomenúť ešte dva výrazné príklady, keď sa autor nebojí popustiť uzdu fantázii a vyvolať anonymné i všeobecne známe historické osobnosti z prázdnoty minulého času, čím im ako v kúzelníckom triku poskytnie možnosť na znovuoživenie v konkrétnom priestore a čase dokumentárneho filmu. Prelínanie inscenácie, rekonštrukcie a postupov hraného filmu na pôde dokumentu tak nadobudne reálne kontúry a v celku dokumentárnej výpovede vytvorí integrálnu súčasť rozprávania. V prípade spomínania jednej z postáv na obdobie mobilizácie počas druhej svetovej vojny ju Kerekes vyzve, aby si spomedzi prítomných návštevníkov vybrala niekoho, kto sa najviac podobá na jej bývalého manžela. Zoznámili sa totiž na plavárni, potom sa zobrali, po mobilizácii muža odvedli, stratil sa niekde v zajatí a domov sa už nikdy nevrátil. Babička si po dlhšom váhaní a porovnávaní spomienok s prítomnosťou, ktorú má pred očami, nakoniec vyberie kameramana filmu Martina Kollára, pretože má podľa jej slov šibalské oči, presne také, aké mal jej nezvestný manžel. Vzápätí sa spolu prechádzajú po plavárni, držia sa za ruky, tak ako dvaja mladí zalúbení ľudia kedysi v minulosti. Druhý príklad súvisí s historickou postavou Adolfa Hitlera, ktorý sa takisto objaví v spomienke na minulosť v jednom z príbehov. Následne ho môžeme vidieť, ako si v plavkách nenápadne vychutnáva pôžitky letného kúpania. Hitlerov dvojník, ktorého našli na filmovom kastingu, si nevie vynachváliť príťažlivosť mladých dievčat na kúpalsku. Kerekes s ním komunikuje ako s ozajstným Hitlerom, akoby sa náhodou, vyvrhnutý z hlbín času, prišiel dnes okúpať na mestskú plaváreň. Jeho neprehliadnuteľná fyziognómia vyvoláva medzi kúpajúcimi sa rozruch. Priznanie spôsobu, že sa do dokumentu dostal na základe kastingu, spolu s jeho funkciou evokovať spojitost medzi históriou Košíc, Slovenska a strednej Európy v období nacizmu tak dostáva originálny a nevšedný výraz.

V ďalšej epizóde spomína staršia pani židovského pôvodu na obdobie deportácií a holokaustu. Jej zosnulý otec bol

projektantom plavárne. Vyrozpávané spomienky dokresľuje v pozadí tréning vodných pólistov, odohrávajúc sa v bazéne. V zástupe sa brodia cez vodu z jednej strany bazéna na druhú s rukami nad hlavou, tak ako kráčali zajatí Židia na záberoch z archívnych filmov. Keď žena hovorí o plynových komorách, Kerekes do jej výpovede šikovne vmontuje záber, v ktorom Hitlerov dvojnások postáva vedľa plážovej sprchy, čím asociatívne, cez konkretizáciu a analogické stereotypy vnímania, vytvára spojitosť medzi sprchami a tvarovo podobnými mechanizmami vyhladzovania, aké sa používali v koncentračných táboroch, a poukazuje na historickú tragédiu Židov počas druhej svetovej vojny.

Identickým spôsobom ako pri zámenách postáv postupuje Kerekes aj pri využívaní priestoru plavárne ako špecifického heterogénneho poľa, ktoré dokáže nahrádzať autentické miesta z minulosti i zo súčasnosti. Významová hra je v celku výpovede nabitá množstvom inovatívnych riešení a doplnená o originálne autorské videnie, keď viacvrstvomá metaforika a symbolika dokážu že na konkrétnych i abstraktných úrovniach substituovať široké spektrum voľne asociovaných prepojení. Podobne postupuje aj pri rozprávaní o činnosti ŠtB, o konšpiračných bytoch a o pohybe agentov v období socialistického Československa. Kerekes predostrie analógiu o rovnocennej neviditeľnosti „tajných“ medzi bežnými ľuďmi v prípade, že by sa stretávali v plavkách na plavárni. Práve v tejto polohe konfrontuje lojalitu bývalého agenta s režimom v spojení s metódami práce „tajných“. Agent len sucho konštatuje, že ak by nekolaboroval on, udával by určite niekto iný, čím nepriamo deklaruje, že určitá historická etapa sa nepýta na názor svojich verných, hoci nasledujúca historická etapa ich správanie na základe zmenených morálnych hodnôt odsúdi. Kerekes zároveň medzi návštevníkmi plavárne objavuje plavkyňu s nakresleným otvoreným okom na zadku a vyspovedajú ju, prečo sa dala skrásliť práve takouto ozdobou. Požiada ju, aby mu opísala, čo nakresleným okom okolo seba vidí, čím nepriamo poukazuje na polemický vzťah medzi videným,

obrazom, a hovoreným, slovom, v zmysle interpretácie videného slovným opisom.

Priestor plavárne sa politizuje aj pri spomínaní dvoch kamarátov, ktorí pred kamerou inscenujú, ako zamladá dvorili dievčatám. Priznajú sa, že okrem nahaňania dievčat patrilo medzi ich obľúbené zábavky aj strieľanie jedného po druhom zo vzduchovky. Nasledne pozorujeme v hľadáčku zbrane konkrétnych ľudí z kúpalska – táto scénka voľne nadväzuje na rozprávanie fotografa na vozičku, ktorý v auguste 1968 nakrútil a nafotografoval vstup sovietskych okupačných vojsk do Košíc. Nevinnú zábavku tak strieda poukázanie na vážny historický moment. Prejavom nesúhlasu obyvateľov so vstupom vojsk na naše územie bolo, že nechceli okupantom dopriať potešenie z osvieženia na mestskej plavárni a bazén 21. augusta 1968 v tej sezóne definitívne vypustili. Pri výpovedi o týchto udalostiach sledujeme, ako hrá Kerekes futbal s protagonistami filmu vo vypustenom bazéne.

Okrem historického diskurzu je ďalšou významovou nadväzujúcou stavbou dokumentu asociovanie funkcií bazéna v súvislosti s kozmologickými, filozofickými a mytologickými presahmi, religióznymi motívami, odkazmi na biológiu, život po smrti a podobne. Do tejto kategórie môžeme zaradiť množstvo situácií, v ktorých Kerekes v intenciách koncepcie modelovania porovnáva vodu, bazén a obslužný mechanizmus plavárne s funkciami ľudského tela, s prepojením tela a duše, s narodením, so smrťou a znovuzrodením či s prevetlovaním duše a pokračovaním života. Táto filozofujúca rovina rozprávania je silne zastúpená množstvom konkrétnych odkazov, pričom režisér takúto asociatívnu metaforiku voľne rozvíja v priebehu celého filmu. Dievča na deke číta zo Starého zákona pasáž o potope. Režisérova babka priznáva, že starého otca fascinovala hinduistická a budhistická filozofia posmrtného prevetlovania duší. Všetky tieto voľné odkazy úzko súvisia s konkrétnym životom jednotlivca v akejkol'vek historickej chvíli, ako aj s mocou filmového média, ktoré produkuje špecifické obrazy sveta a života a je schopné na

úrovni estetického i funkcionalistického aparátu substituovať v zdvojení neprítomnosť živých alebo mŕtvych a hlavne pamäť človeka. Spomínané prevetelovanie priamo súvisí s nachádzaním dvojníkov v realite, tak ako to Kerekes v priebehu celého filmu funkčne využíva. Konečnosť života sa konkretizuje cez príbeh muža (s prestrihom na pohrebný voz prechádzajúci okolo plavárne), ktorý jedno leto ostáva už len prázdne miesto pri stole. Kým ďalší rok po ňom ostáva už len prázdne miesto pri stole. Kerekes, a neplatí to len v tomto prípade, použíje na evokáciu jeho prítomnosti fotografiu, na ktorej ho zachytil na kúpalsku rok predtým. Kolobeh života a smrti, podobne ako schopnosť fotografie sprítomňovať minulé, sa tak stáva prirodzenou súčasťou času, jeho minulej i v prítomnosti aktualizovanej dimenzie – rovnako ako narodenie dieťaťa. Počas prvého leta nakrúcania vyspovedá Kerekes na kúpalsku tehotnú ženu, ktorú označí za chodiacu plaváreň. V druhej sezóne ju už sníma s novonarodenou ratoľstou na deke. Smrť vystriedal nový život.

Vo filme sa v tejto súvislosti objavuje aj režisérov otec, ktorý prirovnáva bazén k miestu, kde má človek vymedzené určité množstvo piva, ktoré musí počas života vypíť. A keď toto množstvo vypije, umiera. Sociálne väzby jedinca v spoločnosti sú demonštrované cez rozprávanie laborantky, ktorá kontroluje kvalitu vody v bazéne a vyjadruje sa k spolunažívaniu dobrých a zlých mikroorganizmov. Teória o sťahovaní duší zase mimovoľne pripomína vlievanie sa rieky do oceánu alebo vody do bazény či miešanie substancií. Človek a jeho srdce sa zase priravnávajú k strojovni plavárne. O obidva mechanizmy, biologický i technický, sa treba patrične starať, aby nenastala nepredvídateľná príhoda, napríklad vylíatie sa bazéna a potopa alebo infarkt a smrť. Keď jeden z protagonistov zauvažuje na tému, ako bude vyzerať život po smrti, a vidí nás ako žaby žijúce pod vodou, Kerekes túto predstavu bez váhania zinscenuje. Vidíme ľudí, ako pod vodou na dne bazéna hrajú za stolom karty a podchvíľou sa vydávajú k hladine nadýchnuť sa ako skutočné obojživelníky.

Ďalšia rovina rozprávania pracuje s motívom ľudskej pamäti a s funkciou spomínania či zabúdania, čo je voľne asociované bublinami vzduchu vychádzajúcimi na vodnú hladinu, vlnením a prúdením, ponáraním sa a vynáraním, difúznymi kvalitami kvapalín. To všetko zároveň odkazuje na fotografické a filmové médium, ktoré dokáže na svojom povrchu konzervovať minulé deje pre aktuálnu prítomnosť, a teda je akousi pamäťou sveta. Vo filme sa objavujú všetky prvky, ktoré súvisia s filmovým aparátom a jeho mechanickými funkciami ako indexového typu média, schopného uchovávať obraz sveta v tom-ktorom čase. Pamäť a film sa dostávajú do vzájomne porovnateľného kvalitatívneho vzťahu i v situáciách, v ktorých babičky opisujú a porovnávajú vývoj módy v oblasti kúpacieho odevu v časoch ich mladosti a dnes. Nasledne sledujeme archívne zábery z košickej mestskej plavárne a môžeme výpovede protagonistiek o zašlých časoch konfrontovať so skutočnosťou na filmovom plátnu. Naozaj sa zdá, že ľudia na záberoch sú rovnako mladí a veselí ako tí dnešní a jediné, čo ich oddeľuje, je konkrétne historická etapa záznamu času a výstrelkov módy. Fotograf zranený počas okupácie Československa v roku 1968 hovorí o fotografickej pamäti, o vývojke ako pomyselnom bazéne a podľa jeho slov film nikdy nezanikne. Fungovanie pamäti evokujú aj zábery vodnej hladiny. Meniace sa abstraktné obrázky zachytené filmom na kolísavých vlnách, vynikajú ako pomyselné mapy pamäti, keď sú osvietené ľuďom projektora pri nočnom premietaní archívnych filmov priamo na hladinu bazéna.

Napriek komplikovane pôsobiacej a originálnej poetike filmu 66 sezón nemá divák pocit, že by sa v množstve evokovaných významov a asociácií strácal. Práve naopak, zabáva sa na bohatosti foriem, ktoré mimovoľne vznikajú zo z množovania symbolov, z metafor, z prelnania časových rovín, z koncepcií a z nich plynúcich asociácií. V 66 sezónach sa okrem fotografií, diapozitívov, samotného nakrúcania, projekcií a podobne objavuje aj celý systém procesov, ktoré súvisia so zaznamenávaním a s evokovaním času prostredníctvom filmového aparátu.

Z formálneho hľadiska zaujme na 66 sezónach hlavne autorský prístup režiséra, jeho originálny spôsob videnia témy subjektívne vnímaných dejín a inovatívny spôsob jej spracovania. Neuchýľuje sa totiž k nadužívaniu kompilačných metód strihového dokumentu, ktorý je postavený najmä na archívnych materiáloch zostrihaných do nových významových celkov na základe interpretačného zámeru autora, ako sa s tým bežne stretávame u iných tvorcov. Kerekes postupuje presne naopak. Zameriava sa na evokáciu historických okamihov, ktoré rekonštruje v aktuálnej prítomnosti na miestach, kde sa v skutočnosti odohrávali alebo s ktorými úzko súvisia. Významové zovšeobecnenia tak vznikajú na základe konkrétnych rekonštrukcií a zámen, čím vzniká živá polemika o vnímaní plynutia času, o prežívaní histórie prostredníctvom individuálneho spomínania konkrétneho jednotlivca žijúceho v súčasnosti. Podobne funguje aj využitie poetického a performatívneho modu v rámci strihovej skladby filmu, keď autor na podklade zaznamenaných výpovedí nachádza na mieste rozprávania, čiže na plavárni a v jej okolí, poetické znaky, metafory a symboly, ktoré korešpondujú s obsahom výpovedí, i keď len na úrovni mimovoľných analógií a asociácií. Toto voľné prelínanie sa odohráva aj na úrovni zvukovej stopy. Nahrádzaním spomienok dvojnými, aktualizovanými formami obrazov a zvukov na základe obrazových a zvukových asociácií alebo voľných rekonštrukcií tak vzniká zábavná poetická forma komunikácie, akási polemika a v záseade aktuálny dialóg s konkrétnou prežitou minulosťou. Kerekes pri nakrúcaní zároveň využíva aj aktívny participatívny modus,²⁰¹ keď voľne prechádza z pozície režiséra za kamerou do úlohy aktívneho účastníka snímaných udalostí pred ňou, a to buď formou osobného zapájania sa do inscenovaných situácií, alebo kladením otázok protagonistom spoza kamery. V podobných funkciách vystupuje v celku dokumentu celý filmový štáb, ktorý sa neraz objavuje na scéne plavárne pri práci.²⁰² Poukazo-

201 Tamže.

202 „Niektorí tvorcovia kladú dôraz na subjektivitu z hľadiska nakrúcania,

vanie na skutočnosť, že sa film nakrúcal, opäť súvisí s priznaním celkového spôsobu výroby filmového materiálu, na ktorý sa práve pozeráme. Film o filme v prípade dokumentu zase upozorňuje na dôležitý fakt, že žiadny filmový záber nie je možné oddeliť od času a miesta jeho vzniku ani od prítomnosti tvorcu na mieste nakrúcania.

Okrem toho je film 66 sezón plný hravých a zábavných situácií, ktoré k letnej sezóne neodmysliteľne patria a prispievajú k potešeniu z pekného počasia, kúpania a oddychu pri vode. Zároveň sa vyznačuje ľahkou erotikou, ktorá súvisí s odhalovaním tiel počas sparných letných dní, podobne ako súvisí odkrývanie a skúmanie minulosti s procesom obnažovania pamäti, čiže so spomínaním. Takto postavenú metaforu opäť nachádzame priamo vo filme v momente, keď tri sympatické bábičky prichádzajú asi po šesťdesiaty šiesty raz na košické kúpalisko a Kerekes sa ich počas prezliekania sa do plaviek potmeňúsky opýta, či si myslia, že sú krásne. Ony mu s úsmevom odpovedia, že volakedy na starobu vôbec nepomysleli, mysleli si, že sú mladé a krásne a že to tak bude vždy, ale teraz to vidia tak, že sú už iba krásne. To má jasný presah k vzťahovaniu sa človeka k času a histórii, pretože ani dnešní mladí ľudia nerozmyšľajú v historických súvislostiach.

stávajú sa spoluaktérmi prebiehajúcej alebo rozohrávanej/inscenovanej situácie. Spolu s ďalšími spôsobmi vstupovania do obrazu priznáva ilustratívnosť filmu. Tvorca nechce mať všetko pod kontrolou - inscenovanie neznamená ovládnutie, oslabovanie skutočnosti, ale naopak rešpekt, uznanie miery nepoznatelnosti (Remunda). Tvorca iniciuje, „postrkuje“ (Mareček) akciu a zároveň sa necháva prekvapiť, ergo prekvapíť nečakanou živou či živelnou reakciou. Vďaka filmovaniu sa niečo deje, uskutočňuje, stáva reálnym. Realita tak tvorí film. Ten má potom rôznych spoluautorov.“ M. Kaňuch, 1993: *Lepší zajtrajšok*, s. 87-88.