

ANGAŽOVANOSŤ AUTORA V SOCIÁLNO M DOKUMENTÁRNOM FILME

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Autor štúdie si kladie za cieľ nájsť odpoveď na otázku, čo znamená pojem „autorský dokumentárny film“. Vyberá si príklady z oblasti sociálno-kritického dokumentárneho filmu, ktorého pôvod leží v nižších formách dokumentácie – v týždenníku a aktualite. V historickej perspektíve sleduje prístupy, akými sa režiséri autorsky angažovali pri spracovávaní publicistických tém za sociálno-kritickým účelom. Autorskú tvorbu následne dáva do protikladu so žánrovými konvenciami, ktoré subjektívnu intenciu autorov v publicistike nepripúšťajú. V prípadoch, v ktorých autori cielene konvencie publicistických žánrov prekračujú, sú diváci konfrontovaní najmä s autorsky subjektívnym výkladom faktov. Takáto línia uvažovania o autorskom a žánrovom dokumentárnom filme bola v slovenskej teoretickej reflexii prítomná už v osemdesiatych rokoch minulého storočia a korešponduje so súčasnými západnými prístupmi k chápaniu dokumentárneho filmu, ktoré prirovnávajú dnešné dokumenty z hľadiska konštruovania naratívov k hraným filmovým formám. Autor štúdie v závere navrhuje, aby sa akákoľvek filmová tvorba delila na žánrovú a autorskú. Autorská dokumentárna tvorba totiž presahuje objektívne dokumentačné funkcie dokumentu a je nezávislou od žánrových konvencií, pričom sa formou subjektívneho výkladu tém približuje k hranej kinematografii.

Kľúčové slová: dokumentárny film, žánrový film, autorský film, dokumentácia, teória filmu

Ešte predtým, ako sa budeme zaoberať dominovaním alebo naopak podriadením sa autora žánrovým pravidlám, môžeme v stručnosti povedať, že napriek odmietaniu niektorých teoretikov vytvárať žánrové klasifikácie existujú etablované dokumentárne žánre, ktoré autorské ambície vyslovene potláčajú, a síce preto, aby sa v zmysle výpovednej hodnoty zachovala čistota a konvenčnosť v štruktúrovaní rozprávania na úkor tvorivých či umeleckých ambícií zo strany autorov. Týmto spôsobom sa snažíme len inak odpovedať na rovnakú otázku, čo je autorský dokumentárny film, a čo by už ním naopak byť nemalo. Takéto funkčné vymedzenie použil už John Grierson, keď hovoril o vysokých a nízkych druhoch dokumentárneho filmu. Na nízke sa totiž nevzťahovala jeho definícia tzv. tvorivej interpretácie reality¹, a preto ich hneď z oblasti autorského dokumentárneho filmu vylúčil. Guido Aristarco v tomto zmysle uvádza: „Rôzne druhy dokumentárneho filmu predstavujú rôzny spôsob prístupu, rôzny zámer a samozrejme i rôzne schopnosti a ambície vo chvíli usporiadania nakrúteného materiálu. Grierson preto navrhuje, po stručnej zmienke o nižších kategóriách, používať termín ‚dokumentárny film‘ len pre vyššie druhy. Do

¹ V anglickom originály tento termín znie „creative treatment of actuality“, čo oproti zaužívanému slovenskému prekladu vyvoláva nové konotácie. Pri voľnejšom preklade pôvodného termínu by sme hovorili o tvorivom spracovaní aktuálnosti, čo viac poukazuje na proces tvorby v aktuálnom momente a menej vypovedá o realite a jej interpretácii.

nižšej kategórie patrí napríklad týždenník, ktorý v dobe mieru býva len povrchným záznamom nejakej bezvýznamnej ceremónie – snímky pre magazín a informatívne krátke filmy. Za touto hranicou leží naozajstný a vlastný dokumentárny film, jediné pole, na ktorom je možné dosiahnuť skutočnej umeleckej úrovne.² Carl Plantinga zavádza pojem „asserted veridical representation“³, ktorému sa budeme osobitne venovať neskôr, pričom poukazuje na fakt, že pre tvorbu dokumentaristov, akými boli John Grierson, Robert Flaherty a Humphrey Jennings, filmy ktorých sú emblematické pre prvých šesťdesiatpäť rokov dokumentárnej histórie, boli metódy inscenovania a rekonštrukcie legitímnymi nástrojmi pri zaznamenávaní pro-filmickej reality.⁴ My však použijeme iné príklady, aby sme dokázali sledovať vplyv autora na vývoj konkrétneho dokumentárneho žánru. Túto skutočnosť si môžeme voľne ilustrovať na vývoji žánru sociálneho dokumentárneho filmu, ktorý by mohol slúžiť ako referenčný príklad toho, keď pod vplyvom autora pri zobrazovaní spoločenských problémov dochádza k povýšeniu niektorých nižších informatívno-reportážnych druhov o sociálno-kritický a angažovaný autorský postoj.

Pôvod tohto žánru môžeme jednoznačne odvodiť z nižších druhov dokumentu, za aký považujeme napríklad týždenník, ktorý primárne slúži len na zaznamenanie existencie nejakej udalosti. Za prvý autorský sociálny dokument je vo všeobecnosti historikmi považovaný film francúzskeho režiséra Jeana Viga s názvom *Na slovíčko, Nice* (*À propos, Nice*, 1930), v ktorom sa vďaka kontrastnej montáži odzrkadľujú triedne a sociálne protiklady. Vigo na začiatku tridsiatych rokov o takejto autorskej angažovanosti napísal: „Sociálny dokumentárny film sa odlišuje od krátkometrážnej reportáže i od filmového týždenníka autorským postojom. Sociálny dokumentárny film si vyžaduje prítomnosť istého autorského stanoviska, pretože práve toto stanovisko tvorí bodku nad i. Ak nie je potrebné, aby jeho autor bol umelcom, musí byť predovšetkým človekom. A to nie je také jednoduché. Je len samozrejmé, že vedomá hra sa tu nepripúšťa. Aby film bol dokumentom, kamera musí ľudí neočakávané pristihnúť a zaznamenať. A cieľ sa dosiahne, ak sa podarí odhaliť to, čo vyjadrujú gestá, a vydolovať z navonok ničím nezaujímavého človeka jeho vnútornú krásu alebo karikatúrnu podstatu, ak sa podarí vyjaviť múdrosť kolektívu ľudí v jednom z jeho čisto fyzikálnych prejavov... Sociálne filmové dokumenty nám musia otvoriť oči.“⁵

Je zaujímavé, že s protichodným názorom na reportáž prišli koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov predstavitelia cinéma vérité vo Francúzsku (Jean Rouch, Edgar Morin, Chris Marker) a cinema direct (Richard Leacock a jeho bezprostredná kamera, tzv. living camera), ktorí s použitím ľahkej prenosnej záznamovej techniky obrazu a s použitím kontaktného zvuku odmietli Vigov koncept „autorského stanoviska“ či akéhokoľvek autorom sledovaného postoja. Odmietli zasahovanie do vývoja situácií a udalostí nielen na úrovni nakrúcania, ale aj strihu.⁶ Leacock na-

² ARISTARCO, Guido. *Dejiny filmových teórií*. Praha : Orbis, 1968, s. 202.

³ V preklade (po)tvrdená overiteľná reprezentácia.

⁴ Pozri PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is, After All. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005, Vol 63, No 2, (Spring 2005), p. 112. Dostupné na http://www.jstor.org/stable/3700465?seq=1#page_scan_tab_contents.

⁵ MIHÁLIK, Peter. *Kapitoly z teórie dokumentárneho filmu*. Bratislava : Osvetový ústav, 1982, s. 17.

⁶ „Parížsky máj, nakrútený ľahkou kamerou značky Couton, sa celým štýlom nakrúcania a strihu radí k dielam cinema direct a cinéma vérité z tohto obdobia: rýchle jazdy, zoomové efekty, britké prechody medzi zábermi, slabá kvalita zvuku a slabé osvetlenie niektorých scén, šedivý zrnitý obraz. Parížsky máj

písal: „Čo sa stalo, akcia, jav nemajú hranice, rovnako ako význam tejto skutočnosti. Dokumentaristov problém spočíva v potlačení vlastného názoru, vlastného stanoviska k udalosti, ktorú bezprostredne spontánne zachytila jeho kamera.“⁷

Ak Vigo vedome budoval svoje autorské stanovisko prostredníctvom použitia kontrastnej montáže, aby poukázal na triedne a sociálne rozdiely medzi obyvateľmi na pozadí kúpeľnej scenérie mesta Nice, pričom kontrastne kombinoval zábery na ľudí z diametrálne odlišných sociálnych pomerov, metódy cinéma vérité a cinema direct sa takejto autorskej angažovanosti vzdávajú v prospech historickej dokumentácie faktov, určenej najmä na vedeckú interpretáciu (etnografickú, sociálnu a pod.) Mihálik poznamenáva: „(...), ale v konečnom dôsledku išlo o operovanie faktami mimo celku, o záznam správania sa človeka v zmysle behavioristickej psychológie a sociológie (absolutizujúcej práve túto stránku sociálnej podmienosti). Filmom tohto typu väčšinou chýbal sociálny zmysel, význam, kontext.“⁸ Plantinga v súvislosti s tvorbou z konca päťdesiatych rokov poukazuje na vzostup nového étosu autenticity, pričom pre tvorcov hnutí, akými boli cinéma vérité a cinema direct, bolo dôležitejšie pro-filmické udalosti zaznamenať v prirodzenom stave na princípe reprezentácie a nie ich interpretácie. Naráciu s použitím voice-overu odmietali ako manipulatívnu a zavádzajúcu, situácie a udalosti zachytávali z pozície „muchy na stene“ bez zasahovania do ich vývoja, pričom divák si mal zaznamenané udalosti interpretovať sám.⁹ Akékoľvek autorské zasahovanie bolo vylúčené.

Ďalším zaujímavým pojmom objavujúcim sa v terminológii sociálneho dokumentu je dokumentalgia. Týka sa angažovanej autorskej tvorby kubánskeho avantgardného dokumentaristu Santiaga Alvaréza, ktorý ho začal používať v zmysle odmietavej reakcie na príliš chladný a neobjektívny štýl dokumentov Roberta Flahertyho. David Čeněk ho spomína napríklad v súvislosti s jeho krátkym angažovaným filmom *Now* (1965) a popisuje ho nasledovne. Ide o „... spôsob angažovanosti autora, ktorý prostredníctvom obrazu a predovšetkým zvuku (nie len hovoreného slova) vnesie do diela svoj osobný vklad. Teda niečo, čo sa nedá popísať slovami, čo pramení len z akejsi vnútornej zainteresovanosti na spracovávanej téme. Je možné do určitej miery hovoriť o vnútornom herectve režiséra, ktorý má tú schopnosť prejavovať sa prostredníctvom obrazov.“¹⁰ Z filmu *Now* môžeme takýto postoj autora pociťovať oveľa intenzívnejšie, pretože presvedčivosť jeho „hereckého“ vkladu a angažovanosti k téme sa prejavuje cez videoklipovú estetiku postavenú na montáži a striedaní statických fotografií zachytávajúcich policajnú brutalitu voči černošskému obyvateľstvu v Spojených štátoch, kombinovanú s hudobným sprievodom populárnej piesne. Dokument *Now* tak v sebe nesie silné agitačné a protirasisticky namierené poslanstvo. Všetky etapy vývoja „vyšších druhov“ dokumentárneho filmu, v nami sledovanom prípade angažovaného sociálneho dokumentu, úzko súvisia s vývojom

je často, najmä v anglosaskej literatúre, porovnávaný s Kronikou jedného leta, aby sme uviedli príklady francúzskeho cinéma-vérité, ktoré sa od amerického cinema direct líši tým, že berú do úvahy vplyv kamery na filmované subjekty.“ CAUWENBERGEOVÁ, van Geneviève. Dokumentární hledisko v Pařížském máji. In ČENĚK, Dávid. *Chris Marker*. Praha : AMU a JSAF, 2012, s. 159. Pozri tiež LEACOCK, Richard. Život na odvrátené straně měsíce. In *DO* 2004, č. 2, s. 225 a ROUCH, Jean. Pravdivé a lživé. In *DO* 2004, č. 2, s. 141.

⁷ MIHÁLIK, Peter. *Kapitoly z teórie dokumentárneho filmu*, s. 19.

⁸ Tamže, s. 20.

⁹ PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is, After All, s. 112.

¹⁰ ČENĚK, Dávid. Avantgardní filmař ve službách revoluce. In *DO*, 2004, č. 2, s. 63.

filmovej technológii. Ak Vigo nakrútil svoj sociálne angažovaný film ešte ako nemý snímok postavený na montáži, predstavitelia cinéma v ére a cinema direct použili ľahkú záznamovú techniku obrazu a zvuku tak, aby angažovanosť potlačili v prospech neinscenovanej skutočnosti a jej plnohodnotných sociálnych podtextov. Na druhej strane, Santiago Alvarez svoje revolučné názory jasne formuloval so snahou „štylizovať“ ich do audiovizuálneho tela dokumentu prostredníctvom vytvorenia angažovaného textu zloženého z dokumentárnych obrazov – fotografií.

V súčasnosti, keď sa v dokumentárnom filme presadili digitálne technológie a filmár môže viac menej neobmedzene pracovať s audiovizuálnymi obsahmi a kontextmi, sa medzi najvýraznejších a najangažovanejších svetových tvorcov radí dokumentarista Michael Moore s jeho vedome konštruovanými autorskými doku-kolážami. Moore o tom hovorí celkom otvorene: „Ten malý digitálny vynález z jednotiek a núl, tá ľahká dostupnosť prístrojov, výrobné náklady sú celkom vo vašich rukách... Thierry Frémaux, programátor festivalu v Cannes, citoval francúzske filmy zo šesťdesiatych rokov, ktorým sa hovorilo ‚film d'intervention‘. Boli to aktívne filmy o súčasných udalostiach, takže keď divák vyšiel z kina, vyšiel v podstate do prostredia filmu, ktorý práve videl a bolo na ňom, či v ňom bude pokračovať. Koniec Fahrenheita sa odohráva 2. novembra 2004. Takže sme si veľmi dobre uvedomovali, o čo nám ide.“¹¹

Práve v súvislosti s autorsky angažovanou tvorbou Michaela Moora sa dostávame do novej éry sociálne angažovanej dokumentaristiky. Či už máme na mysli jeho filmy ako *Roger a ja* (1989), *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Sicko* (2007) či *O kapitalizme s láskou* (2009), vo všetkých Moore brilantne narába s faktami. Jeho filmy sú nezameniteľné, poznačené sebavedomým autorským výkladom, postavené na sebaaprezentácii režiséra pred kamerou, sú odrazom autorskej značky Moore, čo je príznakovým sprievodným javom pre popkultúrne fenomény rôzneho druhu. Zároveň obsahujú stopy subjektívnej manipulácie pri interpretácii sociálnych alebo ekonomických motívov.¹² Sú cieľene kritické voči politike lídrov Spojených štátov amerických a ich obhajovaniu vojny proti terorizmu, zákona o zbraniach alebo zákona o zdravotnom poistení. Moorova angažovanosť má svojich kritikov a limity – etické a estetické i z hľadiska pravdivosti, objektivity a hodnovernosti výpovede: „Michaelovi Moorovi sa predhadzujú dve štylistické výhrady. Za prvé, zneužíva montáž, používa nepreukázateľné vizuálne paralely, a preto sa nezaobrá ‚čistou‘ dokumentaristikou, ale propagandou. Za druhé, tá propaganda nie je filmového, ale skôr televízneho razenia: 9/11 je neúnosne rozvláčna televízna relácia.“¹³

To, nakoľko sú Moorove filmy dokumentárnou konšpiráciou voči oficiálnej domácej a zahraničnej politike USA v rôznych oblastiach spoločenského života, môže-

¹¹ MOORE, Michael – SMITH, Gavin. Záleží na vás, jak to skončí. Rozhovor s Michaelem Moorem. In *DO*, 2004, č. 2, s. 86.

¹² „Kontroverzným sa film stal až potom, čo kritici zistili, že Roger a ja naznačuje publiku, že sa udalosti odohrali práve v tom poradí, v ktorom sú ukázané. Ronald Reagan ale prišiel do Flintu v roku 1980, televízny evanjelista v roku 1982 a budova AutoWorldu bola otvorená v roku 1984. Tieto udalosti teda nemohli byť reakciou na uzavretie továrne, ktoré sledujeme skoro po začiatku filmu, pretože uzavretie prevádzky sa začalo až v roku 1986. Kritici Moora obviňovali, že pozmenil skutočné poradie udalostí, aby z predstaviteľov miestnej samosprávy urobil hlupákov.“ BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, 2011, s. 450.

¹³ TROFIMENKO, Michail. Presumpce viny. In *DO*, 2005, č. 3, s. 206.

me nateraz nechať bokom. Isté je, že Moore autorsky a účelne narába s diferencovaným audiovizuálnym materiálom rôznorodého pôvodu. Popri vlastných záberoch, nakrútených ručnou kamerou v štýle ciné ma vérité a cinema direct, používa zábery nakrútené na základe osobnej intervencie a provokácie svedčaných subjektov, spracúva archívne materiály televízií a súkromné materiály z mobilov a privátnych archívov. Rovnako pracuje v štýle dokumentalurgie s audio-nahrávkami, rôznorodými súbormi ruchov a zvukových záznamov, s dobovou hudbou, s animovanými vsuvkami, ako aj s technikami autorského komentára či výpoveďami náhodných svedkov alebo s cielene vybratými názormi špecialistov, politológov, glosátorov a komentátorov, a to aj v rámci metráže jedného dokumentárneho filmu. Výsledkom je naozaj podmanivá autorská doku-koláž, doku-text pospájaný na základe jasne sledovaného autorského zámeru, ľavicová doku-konšpirácia namierená proti politike USA a vtieravo apelujúca na široké vrstvy bežných radových Američanov. Problematickou sa však môže stať celková objektivita výpovede, subjektívna manipulácia s radením časo-priestorových segmentov, ktoré v doku-koláži začínajú strácať prepojenie na pôvodný referent, čím vzniká len autorsky subjektívne angažovaný pohľad na všeobecne pocífované spoločenské problémy. Moorovo mesiášstvo tak síce zasahuje, podnecuje a rozvíja kritické myslenie väčšiny, upozorňuje na podivuhodné prepojenia a súvislosti medzi faktami, ale činí tak spôsobom, že ich ukladá do radu za sebou na základe subjektívnej voľby. Všetky tieto techniky odkazujú k manipulácii, hre s faktami a seba prezentácii režiséra, ktorý doku-koláž konštruuje a vytvára na základe autorského konceptu a vlastného politického presvedčenia. Jednoducho povedané, svojou tvorbou vedome zrádza základné princípy dokumentárnej tvorby – dokumentáciu reality: „Oponenti Michaela Moora rovnako netušia, že vyznávajú radikálne bazinovské názory na to, aký by mal byť kinematograf. Práve André Bazin v polovici päťdesiatych rokov prekľal montážny film v slávnej analýze seriálu Za čo sme bojovali, redigovaného za druhej svetovej vojny Frankom Caprom. Antifašista Bazin kategoricky odmietal propagandu vrátane antifašisticky angažovanej. Vizuálnu radu so stopami ,štruktúry autorskej reči‘ vnímal ako preukázateľnú lož, zločin voči povahe kinematografu, ktorý Bazin stotožňoval s realitou. Montáž je zločinná. Režisérovi neprináleží právo hlasu: nemal by prednášať monológy, mal by sa len ponárať do reality. Realita je vždy pravdivá, odhalí pravdu sama o sebe.“¹⁴ Povedané inými slovami: „Moore je z hľadiska bazinovskej ortodoxie kacír, pretože 9/11 je vlastne autorský monológ. Je to monológ v rovnakej miere ako Obyčajný fašizmus Michaila Romma, posledný a svetovo bez výhrad uznaný skvost montážnej dokumentaristiky. 9/11 – to je svojho druhu Obyčajný fašizmus dnešných dní.“¹⁵

Druhým dychom však môžeme dodať, že Moore je vlastne typickým predstaviteľom súčasnej dokumentaristiky, ktorá sa odklonila od extrémneho konceptu autenticity hnutí ciné ma vérité a cinema direct. Plantinga konštatuje, že v dnešnom dokumentárnom filme je bežnou praxou používanie scenára, komentovaného rozprávania, animovaných simulácií, vybratej hudby a podobne. Odvoláva sa aj na názor dokumentaristu Errola Morrisa (*The Thin Blue Line*, 1988), ktorý bežne používa vo svojej tvorbe rekonštrukcie. Podľa Morrisa by dokumentárna tvorba mala byť rovna-

¹⁴ Tamže, s. 206.

¹⁵ Tamže, s. 206.

ko osobná a tvorivá ako hraná kinematografia, pričom koncepty cinéma verité vrátili tvorbu o dvadsať rokov späť.¹⁶

Ako sme mohli vidieť, vplyv autora na výslednú podobu dokumentárnej výpovede je rozhodujúci v prípade, že sa rozhodne radikálne rozísť s princípmi mechanickej dokumentácie reality. Na druhej strane, prax potvrdzuje Vigov predpoklad o angažovanom postoji autora k téme v prípade autorského sociálneho dokumentu. „Tvorivá interpretácia reality“ je základným predpokladom autorskej tvorby vo vyšších druhoch dokumentárneho filmu. Nemôžeme sa preto čudovať, že radikálne zmýšľajúci teoretici zavrhnú delenie filmu na hraný a dokumentárny. Možno by bolo oveľa prospešnejšie a funkčnejšie rozlišovať a reflektovať film autorský a žánrový¹⁷, a to bez ohľadu na to, či ide o film hraný alebo dokumentárny. V prospech tejto premisy hovorí aj nasledovný citát Michaila Trofimenka: „Bohužiaľ, každý prístup k realite predpokladá manipuláciu s divákom. Do reality ‚sa neponára‘ nezaujatá kamera, ale režisér.“¹⁸ Trofimenko zároveň priznáva, že Moorov spôsob tvorby je predikatívny a stane sa predobrazom pre tvorbu ďalších tvorcov: „Keby film 9/11 bol venovaný výhradne Bushovi, sotva by si zaslúžil serióznú úvahu, ako filmovú, tak sociokultúrnú. Ako si ju nezaslúži ani film Rommovho žiaka Jurija Chaščevatského Obyčajný prezident (1998), venovaný lokálnemu diktátorovi Lukašenkovi. Jeho rommovská, až príliš rommovská estetika, smeruje do minulosti. Moorova montáž, žiaľ, do budúcnosti.“¹⁹ Pokus o historickú analýzu sociálneho dokumentu znamená, že zachytávanie a interpretovanie reálnych javov nie je možné bez analýzy žánrových konvencií a autorských prístupov či individuálnych režijných poetík, ktoré zásadne ovplyvňujú výsledné vyznenie dokumentárnej výpovede.

Vzťah autor – žáner v dokumentárnom filme

„Žáner nie je daný tvorbe vopred ako abstraktná apriórna kategória, je to kategória historická, ktorej predchádza praktická tvorba, je to teda (...) z praktickej tvorby odvodená konvencia.“

Milan Černák

Ambíciou tejto kapitoly je poukázať na tradíciu slovenskej teoretickej perspektívy pri uvažovaní o dokumentárnom filme, ktorá bola u nás vo filmologickej reflexii prítomná v priebehu osemdesiatych rokov minulého storočia. Závery, ktoré nám priniesla, môžeme následne využiť pri hľadaní nových súvislostí, najmä v kontexte súčasných západných filmových teórií a filozofií filmu.

¹⁶ PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is, After All, s. 112.

¹⁷ Podobné delenie navrhoval aj Pavel Branko, keď rozdelil dokumentárny film podľa miery vplyvu autora na dva hlavné typy: dokumentačný a autorský, pričom: „Do kategórie dokumentácie patria všetky žánrové útvary, kde v popredí stojí objektívny záznam, registrácia istých skutočností, zatiaľ čo prvok autorského podania nevystupuje alebo je potlačený na minimum. Naproti tomu do kategórie autorského filmu patria v nehranom filme všetky útvary, ktoré síce vychádzajú zo zobrazenia objektívne existujúcich skutočností (autor si ich teda nevymýšľa a neinscenuje), podaných však subjektívnym osobnostným filtrom, ktorým na ne autor nazerá.“ In BRANKO, Pavel. *Mikrodramaturgia dokumentarizmu*. Bratislava : SFÚ, NKC, 1991, s. 13. Ním navrhovaná žánrová klasifikácia by mala zodhodať platí pre obidva hlavné typy. Pozri tamže, s. 15.

¹⁸ TROFIMENKO, Michail. *Prezumpcia viny*, s. 206.

¹⁹ Tamže, s. 209.

Rovnaké objektívno-subjektívne hľadisko, aké sme použili v prvej teoretickej časti tohto textu²⁰ pri definovaní autorského dokumentárneho filmu, sa dá použiť aj pri charakteristike žánrov dokumentárneho filmu. Tu sa jeden od druhého líšia najmä tým, ako vzrastá prítomnosť autora a jeho subjektívneho vkladu pri spracovaní zámeru počas zaznamenávania a interpretácie objektívnych javov, udalostí a situácií. Ak akceptujeme členenie hraného filmu na tri základné superžánre (akčný, melodramatický a komediálny film), Milan Černák v texte z roku 1987 s názvom *Žáner v dokumentárnom filme*²¹ navrhuje rozčleniť dokumentárny film tiež na tri superžánre – novinársky, dokumentárny a náučný film. Ďalšie podžánrové členenie uvádza nasledovne: periodický, agitačný, letopisný, publicistický, dokumentárny, strihový, vedecký, inštruktážny, školský, výukový a populárno-vedecký film. Napriek tomu, že definitívna klasifikácia žánrov neexistuje a nikdy v ucelenej podobe existovať nebude, ako orientačný základ pre hlbšiu analýzu problematiky postačí. Každý zo zmienených žánrov totiž obsahuje určitú presne stanovenú sumu konvenčných pravidiel, ktoré ho definujú v jeho čistote prvkov a tým ho zároveň vymedzujú voči ostatným.

S ohľadom na priestupnosť žánrov vymenúva Černák, podľa vzoru členenia literatúry jazykovedcom Jozefom Mistríkom, niektoré aktívne funkčné stylistické postupy, ktoré sa v jednotlivých žánroch uplatňujú. Pre novinársky film je charakteristický tzv. publicistický štýl, pričom jeho funkciou je informovať a presvedčať. Za príklad umeleckého štýlu v rámci publicistiky uvádza filmový fejtón. Pre publicistický štýl je typické najmä zdôrazňovanie objektívnych hľadísk a subjektívnosť spočíva iba v zdôraznení formálnych prvkov. Černák ako základné znaky tohto štýlu vymedzuje časovosť, prístupnosť, užitočnosť, autentickosť, dokumentárny charakter a podnetnosť v zmysle stretnutia autorovho a príjemcovho pohľadu na predstavované fakty. Černák spomína aj členenie novinárskeho štýlu podľa britskej teórie na „news“ (isté fakty) a „views“ (hľadiská a názory). Režijnú metódu na základe československej praxe definuje ako autentický záznam reality, réžia sa uplatňuje len „za kamerou“. Členenie filmu je na horizontálnej osi jednoduché, má lineárnu stavbu, bez problematicky štruktúrovanej filmovej reči (napr. správa, reportáž a pod.), strih sa vyznačuje klasickou formou. Z hľadiska informačnej nasýtenosti prevažujú celky, pričom komentár je v novinárskom žánri ťažiskový, resp. doplňujúci. Letopisný film zachytáva dlhšie časové obdobie a má epickú (zriedka dramatickú) formu. Periodický film člení na (objektivizované formy, pozn. M. P.) správu (presné, vecné, pohotovité zachytenie faktu), reportážnu správu (dramatické vykreslenie udalosti) a na (subjektivizované formy, pozn. M. P.) filmovú reportáž, fejtón, feature, filmovú úvahu. V objektivizovaných formách publicistického štýlu sa autorský vklad potláča, v subjektivizovaných práve naopak: „... dáva autorovi možnosť uplatniť aj vlastnú fantáziu, vyjadrovacie schopnosti i psychológiu. To sa týka najmä tzv. zložitejších druhov novinárskeho filmu (fejtón, úvaha) a agitačného filmu.“²²

Najvyšší stupeň prináleží dokumentárnemu žánru, ktorý môžeme označiť aj termínom autorský dokumentárny film. Miera vplyvu autora na zobrazované fakty sa

²⁰ Pozri PALÚCH, Martin. Autorský dokumentárny film a jeho vývojové tendencie v teoretickej reflexii. In *Slovenské divadlo*, 2015, roč. 63, č. 2, s. 129 – 139.

²¹ ČERNÁK, Milan. *Žáner v dokumentárnom filme*. In *Dokumentárny film ako obraz doby*. Bratislava : Osvetový ústav, 1987.

²² Tamže, s. 41.

zvyšuje. Dôležitým sa stáva cieľ, metóda a autorský postoj. Jeho funkciou je nielen informovať, ale aj analyzovať, nielen zaznamenať, ale aj hodnotiť. „K tomu je potrebná zaujatosť autora, uplatnenie jeho subjektivity, fantázia, psychologizovanie a v metóde najvyššia miera sugescie.“²³ Medzi formálne charakteristiky tohto žánru Černák radí tie, ktoré najviac vystihujú autorský film: „... horizontálne členenie zo všetkých druhov najzložitejšie. Výrazný osobitý jazyk, voľný výber všetkých druhov záberov a ich radenie v najzložitejších montážnych skladobných typoch v záujme zámeru, bohatosť riešenia titulkov a interpunkcií, okrem textových aj výtvarné, priorita filmového času pred reálnym, akcentovaná najmä ako dynamický montážny prvok, individuálny text, úsporný, alebo na druhej strane literárne hodnotný text, v niektorých alternatívach absolútna absencia akéhokoľvek textu. Efektívnosť zdelenia závislá od voľby adekvátnej formy podľa subjektívneho výberu autora.“²⁴ Z takto vymedzenej perspektívy dokumentárneho filmu autorského typu vyplývajú praktické dôsledky na dramaturgiu: „... autorský dokumentárny film môže byť dramaturgickým útvorom – poémou, fejtónom, groteskou, pamfletom – z tohto hľadiska hodnotíme dramaturgickú výstavbu diela, a je to teda otázka praktickej dramaturgie, nie teoretickej úvahy o žánri.“²⁵

Tretí – náučný žánr – musí byť kontextovo jednoduchý a pre jeho adresnosť buď popisný (inštruktážny, výučbový film) alebo výkladový (populárno-vedecký film). Vyznačuje sa zovretou výstavbou s cieľom jasnej orientácie diváka v kontexte. Skladba záberov sa riadi klasickým strihom, odohráva sa v celkoch alebo polocelkoch, pričom významnú úlohu zohráva funkčné využívanie detailu. Často obsahuje komplementárne prvky ako sú grafy, schémy, tabuľky a animácie. Komentár býva zväčša jednoduchý a dopĺňujúci, prispôsobený obrazovej reči filmového diela. Hlavný rozdiel oproti druhým dvom žánrom je absolútna nezaujatosť autora na prezentovaných faktoch a jeho maximálne úsilie o sprostredkovanie objektívnej výpovede. „Jediným autorsky zvýrazneným druhom tohto žánru je populárno-vedecký film (hľadá v javoch dramatický náboj), je odlišný od ostatných v dramaturgii metódou, pretože môže používať najrozličnejšie postupy – od hraného až po animovaný film v záujme toho, aby bol zrozumiteľný a pri pokrytí širokej cieľovej skupiny aj emotívne účinný.“²⁶

Černák na záver určuje kritériá platiace pre zatriedňovanie dokumentárnych filmov do žánrovej klasifikácie nasledovne:

- určenie filmu, t. j. cieľovej skupiny,
- poslanie, teda hlavná funkcia (informovať, zaznamenať obrazom a zvukom, presviedčať, analyzovať, hodnotiť, popularizovať, emotívne ovplyvniť...),
- metóda spracovania,
- členenie filmu,
- jazyk a filmová reč,
- hodnota záberov,
- skladba filmu,
- výskyt komplementárnych prvkov,

²³ Tamže, s. 41.

²⁴ Tamže, s. 42.

²⁵ Tamže, s. 42.

²⁶ Tamže, s. 43.

- vzťah filmového a reálneho času,
- sprievodný text (proveniencia, rozsah, štýl...) a ďalšie komponenty zvukovej zložky.²⁷

Vo všeobecnosti však platí, že akékoľvek žánrové členenie je v dnešnom dokumentárnom filme limitujúce a nezodpovedá jednoznačnému vymedzeniu. Dôkazom tejto skutočnosti je práve rôznorodosť slovenskej i svetovej dokumentárnej tvorby. Z tohto hľadiska je príznačné, že filmoví teoretici hľadajú iné funkčné nástroje na analýzu autorských prístupov a metód a dielo vnímajú najmä v súvislosti so širším spektrom vzťahov, ktoré určujú jeho východiskovú podmienku vzniku alebo distribučný kanál ovplyvňujúci podobu výsledného tvaru. Dokumentárny film a jeho formy a charakter totiž určuje množstvo faktorov, podružných dobových súvislostí a lokálnych i individuálnych špecifik. Bill Nichols na definitívnu žánrovú klasifikáciu rezignuje, pričom formálnu a obsahovú rôznorodosť súčasnej tvorby vníma pozitívne a charakterizuje ju nasledovne: „Tvorivé vyjadrenie sa neriadi žiadnymi zákonmi, existuje preň len niekoľko skutočných pravidiel.“²⁸ A na inom mieste dopĺňa: „Túto premenlivosť môžeme vnímať skôr ako dôvod k radosti než ľutovať to, že dokumentárne filmy nie je možné vmestiť do jednej definície, ktorá by v sebe zahŕňala všetky rôzne typy dokumentov. Prispieva totiž k dynamickému rozvoju kinematografickej formy. Premennivé, neostre hranice svedčia o raste a životaschopnosti. Úžasna pribojnosť a popularita dokumentárnych filmov behom posledných dvadsiatich piatich rokov²⁹ sú jasnými dokladmi toho, že z pohyblivých hraníc a tvorivého ducha sa rodí vzrušujúca, prispôsobivá umelecká forma.“³⁰ Následne Nichols definuje non-fikčné modely a dokumentárne módy reprezentácie, ktoré koexistujú ako funkčný klasifikačný nástroj popri skôr uplatňovanej žánrovej klasifikácii.

Pri podrobnejšom skúmaní zistíme, že neexistujú zásadné rozdiely, ale naopak podobnosti medzi Nicholsovou a Černákovou triediacou muštrou. K rovnakému výsledku sa dopracujeme, ak sa bližšie pozrieme na triediaci aparát francúzskeho teoretika Guy Gauthiera.³¹ Rozdiely sú naozaj nepatrné, klasifikačná terminológia príbuzná, obohatená a aktualizovaná o popis súčasných trendov. Základné inšpiračné zdroje pre klasifikáciu nachádzame zhodne pri všetkých troch autoroch v novinárskych žánroch alebo v literatúre faktu (investigácia/reportáž, denník, zápisník – Nichols; reportážna správa, pamflet, úvaha – Černák; bájka, esej, biografia – Gauthier), v rétorických modeloch vedenia argumentácie (obhajoba, svedectvo, esej v ich-forme – Nichols; presviedčať, vykladať, analyzovať, hodnotiť – Černák; dialogický, interpeľčný, kritický dokumentárny film – Gauthier), v historických a časovo-miestopisne podmienených formách (dejepis, cestopis, autobiografia – Nichols; periodický film, letopis – Černák; pamäť predmetov a miest, historická biografica – Gauthier), v socio-kultúrne podmienených filmoch (sociológia, vizuálna antropológia, etnografia – Nichols; vedecký, školský, výukový, populárno-vedecký film – Černák; etnografický, sociologický, sociálny, militantný, intervenčný dokumentárny film – Gauthier).

²⁷ Tamže, s. 43 – 44.

²⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha : AMU a JSAF, 2010, s. 158.

²⁹ Anglický originál bol po druhý krát vydaný v roku 2010, v rovnakom roku ako český preklad originálu.

³⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*, s. 159.

³¹ Pozri GAUTHIER, Guy. *Dokumentárny film, jiná kinematografie*. Praha : AMU, MFDF Jihlava, 2004.

V kapitole s názvom *Dokumentárny film si hľadá partnerov*³² Gauthier vymedzuje dokumentárnu tvorbu vo vzťahu k životu (dokumentárny film je život: kino-oko, dokument-život, film života, živá kamera, film prežitej skúsenosti), k autenticke (dokumentárny film je autenticke: cinéma de la réalité, cinéma du réel, cinéma-vérité, cinéma direct) a k fikcii (dokumentárny film je fikcia: románový dokumentárny film, dokumentárna dráma, dokumentárna fikcia, dokumentovaná fikcia, fikcia ako dokumentárny film, fiktívny dokumentárny film). Vymedzenia uzatvára Gauthier podkapitolou s názvom *Dokumentárny film je akčný*, v ktorej delí dokument: „... podľa funkcie, ktorú chce plniť, alebo podľa funkcie, ktorá mu je priznaná“³³. Zaraďuje sem autorský dokumentárny film, etnografický a sociologický dokumentárny film, sociálny dokumentárny film, militantný dokumentárny film a intervenčný dokumentárny film. Z nášho pohľadu je zaradenie Autorského dokumentárneho filmu do skupiny „akčných dokumentárnych filmov“ natoľko máťúce, že podčiarkuje a prezrádza bezradnosť súčasnej teoretickej reflexie vtiesnať bohatosť a členitosť dokumentárnej tvorby do jednoznačných klasifikačných kategórií.³⁴

AUTHORIAL ENGAGEMENT IN SOCIAL DOCUMENTARY FILM

Martin PALÚCH

The author of this study seeks an answer to the question what “authorial documentary film” is. He selects examples from the area of social-critical documentary film, especially lower forms of documentation – a weekly and a newsreel. In a historical perspective he follows how directors realized authorial engagement in dealing with documentary themes for a socio-critical purpose. Authorial work is then put into contrast with genre conventions which do not allow the presence of authors’ subjective view in documentary films. In the cases when authors purposefully transcend the conventions of documentary genres, viewers are confronted mainly with a subjective interpretation of facts. This line of reasoning about authorial and genre documentary film has been present in Slovak theory since the 1980s and corresponds with current Western approaches to understanding documentary film, which compare current documentary films to feature films in terms of how they construct narratives. In his conclusion the author of this study proposes dividing any film production to genre and authorial production. The reason is that authorial documentary production goes beyond the objective documentary functions of documentary film and is independent of genre conventions. In addition, its subjective interpretation of themes makes it similar to feature film production.

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

³² Tamže, s. 256.

³³ Tamže, s. 265.

³⁴ Pre porovnanie pozri kapitolu s názvom 2. 2. Hodnotiace rámce dokumentárnych filmov z dizertačnej práce BOŠÁKOVÁ, Žofia. *Ideové, estetické, technologické a produkčné kontexty slovenského dokumentárneho filmu po roku 1993*. VŠMU, Bratislava 2015, s. 63 – 70 a magisterskú záverečnú prácu URBAN, Marek. *(Ne)možnosť dokumentárneho filmu: o nemožnosti nachádzať definujúce znaky dokumentárneho filmu*. Bratislava : VŠMU, 2013.