

---

## POSTMODERNÉ, KOGNITÍVNE, INTENCIONÁLNE, INŠTRUMENTÁLNE A SEMIO-PRAGMATICKÉ TEÓRIE DOKUMENTÁRNEHO FILMU

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

---

**Abstrakt:** Autor porovnáva teoretické koncepcie, ktorými sa súčasní filmoví teoretici a filozofi filmu pokúšajú uchopiť podstatu non-fikčnej kinematografie. Približuje postmoderné, kognitívne, intencionálne, inštrumentálne a semio-pragmatické teórie dokumentárneho filmu tak, ako sa s nimi stretávame v súčasnej teoretickej reflexii, najmä v dielach Gregoryho Currieho, Noëla Carrola, Billa Nicholasa, Davida Bordwella, Carla Plantinga či Rogera Odina. Podrobne si všíma najmä tri koncepcie/definície/prístupy k dokumentárnej tvorbe: Documentary as Indexical Record (Currie), Documentary as Assertion (Carroll) a Asserted Veridical Representation (Plantinga). Cieľom štúdie je priniesť podnet k tomu, aby aj slovenská dokumentárna tvorba bola reflektovaná spôsobmi, ktoré korešpondujú so súčasným stavom myslenia o dokumentárnom filme.

**Kľúčové slová:** dokumentárny film, filozofia filmu, definícia non-fikčnej tvorby, filmová teória

„Status filmu ako fikčného alebo dokumentárneho je sociálnou konštrukciou zakorenenou v komunikačnej funkcii, ktorú dokumentárne filmy zohrávajú v sociálnom diskurze.“

Carl Plantinga

Ak sa bližšie pozrieme na filmové štúdie z prelomu tisícročia siahajúce až do prítomnosti, narazíme na podobné ťažkosti ako pri vymedzení žánrovej klasifikácie dokumentárneho filmu. Predstavitelia filozofie filmu a filmoví teoretici Gregory Currie, Noël Carroll, Bill Nichols, David Bordwell, Carl Plantinga či Roger Odin reprezentujú v súčasnom prúde myslenia o nehranej kinematografii rôzne prístupy k tomu, ako definovať špecifikum dokumentárneho filmu. Ich teórie, ktoré sa častokrát líšia naozaj len v detailoch, rozvírili koncom deväťdesiatych rokov 20. storočia a začiatkom nového milénia širokú filozofickú diskusiu v snahe definovať a charakterizovať tento druh kinematografie. Ich reakcia je motivovaná najmä odozvou na postmodernistické a postštrukturalistické názory, ktoré tvrdia (slovami Jeana Baudrillarda), že „obraz je klamlivé zdanie, ktoré nič neodhaľuje a neprináša žiadny poznatok“<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> PLANTINGA, Carl. Dva prístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu. In *DO*, 2007, č. 5, s. 123. Plantinga pokračuje: „Postmoderní epistemológovia a neopragmatici ako Stanley Fisch či Richard Rorty odmietajú osvietené poznanie pravdy, reality, či objektivity s argumentom, že neexistujú dôkazy, ktoré by nám umožnili rozlíšiť zdanie od reality, pravdu od lži a rétoriku od informácie. (...) Podľa Baudrillarda sa brodíme posmodernou „hyperrealitou“, v ktorej je pravda jednoducho tým, na čom sa médií momentálne zhodnú. (...) Všimnime si rozdiel medzi tým, čo možno nazvať ‚kritickým realistom‘ a postmodernistom. Zatiaľ čo ten prvý nachádza prostriedky, ako v niektorých prípadoch odlišiť zdanie od pravdy, postmoderna vo všetkých prípadoch akékoľvek odlišnosti popiera.“ Tamže, s. 123.

Zároveň sa títo autori vymedzujú aj voči Derridovej dekonštrukcii a diseminácii významu znaku. Kým Currie a Carroll sú intencionalisti, Plantinga samého seba označuje za inštrumentalistu, ale spolu, s Bordwellom a Nicholom, ich môžeme zaradiť do kognitivistického filozofického tábora. Odin je zasa zástancom semio-pragmatického prístupu.

Východiskovým bodom „filozofií“ vyššie vymenovaných autorov je ich snaha o pomenovanie diferencie medzi fikčným a non-fikčným filmom a pokus o charakteristiku objektivity. Vychádzajú pritom z tradičných postmoderných tvrdení, podľa ktorých je dokumentárny film konštruktom, ukotveným v diskurze rovnako ako filmy fikcie. Na rozdiel od predchádzajúcich koncepcií, ktoré hovorili, že dokumentárny film nedokáže odhaliť pravdu o svete, ani zachytiť realitu pred kamerou objektívne, sú podľa kognitivistickej a semio-pragmatickej perspektívy tieto dokumenty výsledkami špecifických filmárskych zámerov, ktoré boli vytvorené s cieľom produkovať významy, čiže presvedčať, tvrdiť, argumentovať a ovplyvňovať divákovu predstavu o svete: „Postmodernisti argumentujú, že pri reprezentácii reality môžu filmári ovplyvňovať každý moment – pred, počas a po nakrúcaní. Filmári si nevyberajú tému ich filmov len pred nakrúcaním, ale tiež menia plány o miestach nakrúcania, čase, filmovom štýle, vrátane možností použitia rekonštrukcií a archívnych materiálov. (...) Rovnako to platí pre fázu postprodukcie: filmári zhromažďujú a strihajú materiál na základe špecifického zámeru v mysli – podľa predstavy, ako ho predložia divákovi. (...) Dokumentárny film môže byť rovnako fiktívny ako filmy fikcie a filmy fikcie môžu dosahovať ‚dokumentárny vzhľad‘ podľa ich vlastného zámeru.“<sup>2</sup>

Na revíziu takýchto názorov sa na sklonku milénia podujali viacerí súčasní teoretici americkej proveniencie. Pokúsili sa narušiť vágne tvrdenie a zdefinovať špecifické rozdiely, dištinkcie, ktoré by umožnili odlíšiť hraný film od nehranej kinematografie. Gregory Currie odvodzuje svoje závery od fotografických vlastností kinematografu a vychádza z jeho možností mechanickej reprodukcie, keď dochádza k indexovo-kauzálnemu prenosu stôp<sup>3</sup> pro-filmickej reality do filmových obrazov. Currie definuje dokumentárny film ako ten, v ktorom 1.) naratív je (po)tvrdením<sup>4</sup> a 2.) naratív tvoria najmä vizuálne stopy elementov (objekty, ľudia alebo udalosti), ktoré formujú rozprávanie. Hraný film divákov vyzýva, aby prijali predstavu zobrazeného sveta na plátne, pri dokumentárnom filme diváci predpokladajú, že zobrazený svet je pravdivý alebo faktický. Currie vychádza z predpokladu, že mechanická reprodukcia stôp je priamym zachytením objektu prostredníctvom aparátu a vzniká nezávisle od subjektívneho vnímania a bez prispenia operátora. Zároveň dáva mechanicke získanú stopu (trace) do kontrastu s dôkazom alebo svedectvom (testimony) o objekte, čo vyvoláva otázky týkajúce sa závislosti a podmienenosti medzi vnímaním a tvrdením. Dôkaz alebo svedectvo totiž predpokladá zamerané vnímanie pri tvorbe tvrdenia o svete: „Verbálne svedectvo a iné reprezentatívne médiá, ako napríklad maliarstvo, sú bezvýhradne prepojené s mentálnym nastavením tvorcu – ovplyvnené vnímaním alebo presvedčením – namierené na objekt, o ktorom on alebo ona vypovedá alebo

<sup>2</sup> Introduction. In NOËL, Carroll – CHOI, Jinhee (eds.) *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Blackwell Publishing, 2006, s. 137.

<sup>3</sup> V anglickom origináli „traces“.

<sup>4</sup> V anglickom origináli „The narrative is asserted“. Pozri Introduction. In *Philosophy of Film and Motion Pictures*, s. 137.

ho vidí.<sup>5</sup> Currie dokladá svoje tvrdenia na jednoduchom príklade, keď obraz Caryho Granta vo filme *Na sever severozápadnou linkou* je doslovnou stopou Caryho Granta. No zároveň je nositeľom prídavnej funkcie tým, že reprezentuje fiktívny charakter Rogera Thornhilla.

V dokumentárnom filme sa naopak nachádza nedostatok takýchto prídavných funkcií. Fotografické obrazy z ich podstaty znamenajú len to, čo znamenajú. Zaujímavosťou pôsobí taktiež Currieho porovnanie hraného a dokumentárneho filmu z hľadiska distribúcie významov nachádzajúcich sa v naratíve. Podľa jeho tvrdení, kinematografický obraz prináša v prípade dokumentárneho filmu významy do naratívu, a naopak, v prípade hraného filmu sa významy z naratívu získavajú: „Obrazy mesta Flint v Michigane vo filme *Roger a ja* prinášajú významy do filmového naratívu v prenesenom význame reprezentujúceho mesto Flint. Obrazy Chica v Kalifornii, použité v *Dobrodružstvách Robina Hooda*, získavajú z naratívu vlastnosti reprezentujúce Sherwoodsky les. V prvom prípade obsah, ktorý nás zaujme, je fotografickým obsahom, v druhom prípade ide o naratívny obsah.“<sup>6</sup>

Na druhej strane, Noël Carroll s Currieho koncepciou stôp polemizuje a dokument skúma prostredníctvom gréckeho komunikačného modelu zámer – odpoveď, pričom ho vníma ako dohodu medzi filmárom a divákom. Currie mu napríklad vytýka, že jeho predstava vzťahu medzi fotografickým obrazom a rozprávaním obsahuje slabiny, o čom svedčí samotná súčasná dokumentárna prax. Častokrát sa totiž pod výpoveď, napríklad o špecifickej a konkrétnej ponorke, nepoužije jej pôvodný obraz, ale nejaký iný, ilustračný obraz ponorky. Zároveň nesúhlasí s Currieho predpokladom, že o tom, či je film dokumentárny, rozhoduje predovšetkým používanie doslovných stôp objektov a udalostí, ktoré sú zhrnuté do rozprávania. Carroll namiesto pojmu dokumentárny film, chápanie ktorého prešlo v rôznych historických obdobiach rozličnými spôsobmi interpretácie, zavádza neologizmus „film domnelého (predpokladaného) tvrdenia“ („the film of presumptive assertion“), ktorý, podľa neho, oveľa lepšie vystihuje všetky prípady súčasnej dokumentárnej praxe. Vychádza pritom z domnienky, že divák po príchode do kina nemá o filme žiadne smerodajné informácie, prípadne vychádza z indexovania (označovania)<sup>7</sup> a vopred vie, že sa ide pozrieť na hraný alebo dokumentárny film: „Obidvaja, filmár aj diváci, majú vzájomné porozumenie o komunikačnom procese, ktorého sú súčasťou. (...) Filmárov úmysel upútať diváka prostredníctvom predpokladaného obsahu je výsledkom divákovho rozpoznanie filmárovho zámeru. Diváci, naopak, prichádzajú do kina so sumou relevantných očakávaní, aby pochopili a vyhodnotili si, že ide o film domnelého (predpokladaného) tvrdenia.“<sup>8</sup>

Carrollova koncepcia je oveľa prijateľnejšia aj vzhľadom na skutočnosť, že vysti-

<sup>5</sup> Tamže, s. 138.

<sup>6</sup> CURRIE, Gregory. Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs. In *Philosophy of Film and Motion Pictures*, s. 146.

<sup>7</sup> Pojem indexovanie (označenie) zaviedol Noël Carroll, aby odlišil hraný a dokumentárny film. „Podľa Carrolla bežne film vnímame tak, že si uvedomujeme, že je indexovaný (označený) ako hraný či dokumentárny. Konkrétne označenie filmu mobilizuje očakávania a aktivitu diváka. Film označený ako dokumentárny vzbudzuje u diváka očakávania diskurzu, ktorý vypovedá o skutočnosti. Divák navyše zaujme odlišný postoj k prezentovaným udalostiam, pokiaľ majú predstavovať skutočný, a nie fikčný svet.“ Pozri PLANTINGA, Carl. Dva prístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu, s. 127.

<sup>8</sup> CARROLL, Noël. Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis. In *Philosophy of Film and Motion Pictures*, s. 138.

huje a zahŕňa prax súčasnej dokumentaristiky, ktorá popri priamych obrazoch používa aj inscenačné postupy, rekonštrukcie, animácie a CGI (Computer Generated Images) simulácie, ktoré divák vo vzťahu k filmu „domnelého (predpokladaného) tvrdenia“ chápe ako filmárov zámer a tak ich aj prijíma, pričom v prípade týchto obrazov nemusí ísť o doslovné stopy v tom zmysle, aký im prikladá Currie. Divák zároveň rozpoznáva predpokladané zámerné obsahy týchto obrazov bez toho, aby boli striktné naratívne. Podľa Carrolla je naratívna kauzalita len jedným zo spôsobov, akým môže byť dokumentárny film konštruovaný. Existujú napríklad poetické dokumenty, ktoré sú organizované na základe vizuálneho paralelizmu alebo kontrastu, pričom sa nejedná o striktné kauzálne sekvencie. Výsledkom kinematografie „domnelých (predpokladaných) tvrdení“ je, že nezobrazujú objektívnu pravdu o svete, môžu aj zámerne klamať, ale len prostredníctvom nich dokáže divák, podľa jeho schopností a daností, vyhodnotiť objektivitu a pravdivosť, ktoré mu filmár cez audiovizuálne argumenty predkladá.

Ďalšia dištinkcia, ktorú Carroll kladie medzi hraný a dokumentárny film, je založená na mentálnom vzťahovaní sa k audiovizuálnym textom. V prípade hraného filmu sú divákove predstavy unášané imagináciou (imagining), pričom oceňuje autorský zámer pri ich vytváraní. V prípade dokumentárneho filmu, chápaného v zmysle „domnelého (predpokladaného) tvrdenia“, sa divákove predstavy opierajú o presvedčenie (believing) pri rozpoznaní autorského zámeru ako predpokladaného tvrdenia. Autorský zámer tak môže divácke predpoklady aj zavádzať. A ak divák zistí, že sa jedná zo strany autora o akúkoľvek manipuláciu, môže začať o filme predpokladaného tvrdenia pochybovať a autorský zámer podozrievať z manipulovania s objektivitou, realitou a pravdou. Zároveň mu to nebráni, aby v rámci filmu predpokladaného tvrdenia bez výhrad prijímal animácie, CGI simulácie a rekonštrukcie v zmysle predpokladaných tvrdení.<sup>9</sup>

S ďalším filozofickým pokusom o vymedzenie dokumentárneho filmu sa stretávame v diele Carla Plantingu, ktorý podrobil kritike obe vyššie zmienené koncepcie. Vlastný návrh riešenia označil skôr za charakteristiku než za definíciu. Plantingov návrh riešenia je snahou teoreticky opísať dôležité tendencie typické pre bežný dokumentárny film.

V prvom rade odmietol ortodoxné chápanie dokumentárneho filmu ako istého typu „dokumentu“ v zmysle objektívneho dôkazu, tak, ako s dokumentmi pracujú napríklad historické alebo historiografické vedy. Vychádza totiž z Griersonovej definície, podľa ktorej dokumentárny film nekopíruje realitu v doslovnom slova zmysle, ale je tvorivým stvárnením reality ako prirodzeného materiálu. V tejto základnej odlišnosti leží rozdiel medzi umením, resp. umeleckým dokumentárnym filmom, a mechanickou dokumentáciou reality, čiže dokumentom v jeho význame, aký implikuje historická veda. Z tohto pohľadu je zavádzajúce vnímať dokumentárny film ako niečo, čo je zložené z fotograficky zachytených stôp, pretože takéto uvažovanie je v príkrom kontraste s tvorivým stvárnením ako základným predpokladom dokumentárnej filmovej tvorby. A tvorivé stvárnenie sa prejavuje rozličnými formami – naratívnu alebo rétorickou štruktúrou, strihom, kinematograficky, zvukovým dizajnom, alebo viac kontroverzne, rekonštrukciami alebo manipuláciami pro-filmic-

<sup>9</sup> Tamže, s. 154.

kých udalostí. Plantinga v časti štúdie *Documentary* z roku 2009 s podnázvom *The Ubiquitous-fiction and Ubiquitous-documentary Claims* (Názory o všadeprítomnej-fikčnosti a všadeprítomnej-dokumentárnosti)<sup>10</sup> polemizuje s tvrdeniami, ktoré hovoria, že všetky dokumentárne filmy sú zároveň fikciami, a naopak, že všetky hrané filmy sú dokumentami. V prvom prípade vychádza z názoru režiséra Freda Wisemana, predstaviteľa cinema direct, ktorý o svojich dokumentoch hovoril ako o reálnych fikciách, v druhom z Billa Nicholosa, ktorý o filme *Čarodejník z krajiny Oz* hovorí ako o určitom druhu antropologického dokumentu, ktorý ponúka kľúč na pochopenie hollywoodskej produkcie tridsiatych rokov 20. storočia i americkej kultúry tohto obdobia. Plantinga varuje pred redukciami chápania dokumentárnej tvorby len na základe fotografických vlastností obrazu a schopnosti filmu evidovať alebo byť dôkazom, pretože tieto vlastnosti dokumentárny film využíva zvyčajne na podporu argumentácie alebo tvrdení, ktoré nezávisia len od fotografií a zvukov, ale taktiež od ich zámernej organizácie. „Celkový projekt dokumentárneho filmu je o (po)tvrdení istého druhu overenej alebo pravdivej reprezentácie, ktorá sa líši spôsobom označovania od fikcie. (...). Preto dokumentárny film pripomína ilustrovanú historickú esej alebo písanú žurnalistiku doplnenú o fotografie. Mýliť si dokument s dokumentárnou tvorbou je vážna chyba v kategorizácii. Dokumentárny film nie je len dokumentom, napriek tomu, že dokumenty používa.“<sup>11</sup>

Pri ďalšom uvažovaní o probléme vychádza Plantinga z klasifikácie módov reprezentácie Billa Nicholosa (výkladový, observačný, poetický, participačný, reflexívny a performatívny), pričom každý z nich v rôznom historickom období vo väčšej či menšej miere podliehal popularite, dobovému vkusu, vyzdvihovaniu, väčšiemu či menšiemu používaniu v praxi, alebo sa stal predmetom kritickej reflexie. Tradičné definície ďalej Plantinga rozdeľuje na *Documentary as Indexical Record* (DIR) a *Documentary as Assertion* (DA). Prvá sa týka teoretickej koncepcie Gregoryho Currieho, druhá súvisí s interpretáciou dokumentárneho filmu podľa Noëla Carrolla. V Plantingovom zovšeobecnení definícia DIR znie: „Dokument je súvislý naratívny, kategorický, rétorický alebo formálne iný diskurz, ktorý používa pohyblivé alebo nepohyblivé fotografické obrazy predovšetkým ako stopy reprezentujúce to, čo na fotografických obrazoch je.“<sup>12</sup>

Na objasnenie výhrad voči DIR koncepcii si Plantinga pre porovnanie vyberá observačný a výkladový mód dokumentárneho filmu, pričom uvádza, že pokiaľ observačný mód dokáže DIR koncepcia objasniť, výkladového sa dotýka len veľmi stroho. Ako príklad uvádza historické dokumentárne filmy, ktoré nemôžu byť založené na koncepte fotografickej stopy, pretože objav fotografie bol uskutočnený až po tom, ako sa historická udalosť odohrala alebo žila osobnosť, o ktorej film vypovedá. Rovnaké ťažkosti s DIR definíciami vidí aj pri špecifikovaní prvých šesťdesiatich piatich rokov dokumentu, keď John Grierson, Robert Flaherty a Humphrey Jennings bežne používali rekonštrukciu a inscenovanie. Ich opodstatnenie nachádza až v momen-

<sup>10</sup> PLANTINGA, Carl. *Documentary*. In LIVINGSTON, Paisley – PLANTINGA, Carl (Eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. New York : Routledge, 2009, s. 495 – 496.

<sup>11</sup> Tamže, s. 496.

<sup>12</sup> PLANTINGA, Carl. *What a Documentary Is, After All*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 63, No 2, (Spring 2005), p. 107. Dostupné na [http://www.jstor.org/stable/3700465?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3700465?seq=1#page_scan_tab_contents).

te príchodu hnutí ako cinéma verité alebo cinema direct. Okrem toho, výkladový mód častokrát pracuje iným spôsobom a nevyjadruje sa cestou stôp. Takéto filmy sú postavené najmä na argumentácii. Obrazy podporujú predpísaný a sledovaný argument alebo naratív, pričom významy, ktorého ho tvoria, nie sú závislé od použitých obrazov. Inštrumentalisti nechápu fotografický obraz len z hľadiska jeho indexovej a mimetickej funkcie, ale argumentujú, že „fotografický záznam nejakého javu je len jednou z mnohých funkcií dokumentu, a nie tým, čo rozhoduje o tom, či sa jedná o dokument. Inštrumentalistický popis dokumentu ako niečoho tvrdiaceho či naznačujúceho (nie len primárne napodobňujúceho) nám umožňuje uvažovať, že dokument môže byť otvorene expresívny, manipulujúci a rétorický, a aj tak naplňajúci funkcie dokumentu“<sup>13</sup>.

Documentary of Assertion (DA) reprezentuje najmä Carrollom prezentovaná koncepcia dokumentu ako filmu „domnelého (predpokladaného) tvrdenia“. Plantinga kritizuje aj tento model, keď tvrdí, že z hľadiska komunikačného modelu zámer – odpoveď vychádza Carroll z mylného predpokladu, podľa ktorého sa vopred očakáva, že by diváci mali v odpovedi na umelcov návrh reagovať podľa istého spôsobu. To však prináša istý problém, pretože zodpovednosť za film je takto postavená len na diváckej percepcii. Ak diváci neprečítajú umelcov zámer ako film „domnelého (predpokladaného) tvrdenia“, potom si ho vyložia čisto podľa svojho subjektívneho postoja. Pre niektorých to môže znamenať, že sledujú dokument, pre iných, že nie. Plantinga cituje aj ďalšiu intencionálnu teóriu od Trevora Ponecha, podľa ktorej divák jasne odčítava zámer tvorcu, aby uveril, že predmety, ľudia a udalosti skutočne existujú. Základ non-fikčných filmov vidí Ponech v zámeroch filmárov, ktorí od začiatku počítajú s tým, že ak vytvoria film istým plánovaným spôsobom, tieto plány sa objavia v dokončených filmoch a divák z nich jasne pochopí, že ide dokumentárny film. Podľa Plantingu, DA teória vychádzajú z predpokladu, že „dokumenty sú texty z pohyblivých obrazov, cez ktoré filmári tvrdia, že stavy vecí, reprezentovaných v diele, prináležia do skutočného sveta“<sup>14</sup>. Následne Plantinga intencionálne teórie zavrhuje, keď hovorí, poukazujúc na observačný film Freda Wisemana *Hospital*, že sú príliš lingvisticky zaťažené. Opiera sa pri tom o dichotómiu – hovorenia (saying) a ukazovania (showing): „Hovorenie v kontexte dokumentárna charakteristicky obsahuje tvrdenie o špecifickom navrhovanom obsahu. Je to niečo ako vytváranie tvrdenia alebo tvrdení o reprezentovanom, hovorenie, že niečo je tak a tak. Ukazovanie, na druhej strane, je niečo ako státie pred reprezentovaným a neobsahuje tvrdenie o špecifickom navrhovanom obsahu.“<sup>15</sup> Na vysvetlenie dodáva: „Napríklad, ak ukážeme osobe sériu momentiek zachytávajúcich udalosť, zároveň tým nevyjadrujeme tvrdenie o navrhovanom obsahu fotografií. Jednoducho prezentujeme fotografie ako hodnoverné reprezentácie udalosti a umožňujeme divákovi naučiť sa a možno sformovať presvedčenie (beliefs) o udalosti na základe týchto fotografií.“<sup>16</sup>

Podľa názorov Carla Plantingu, veľa dokumentov kombinuje práve tieto dva prístupy, založené na procesoch hovorenia a ukazovania, pričom observačné filmy nechávajú väčší priestor na ich interpretáciu pre diváka a výkladové filmy práve na-

<sup>13</sup> PLANTINGA, Carl. Dva prístupy k pohyblivým obrazom a rétorice dokumentu, s. 128.

<sup>14</sup> PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is, After All, s. 108.

<sup>15</sup> Tamže, s. 111.

<sup>16</sup> Tamže, s. 111.

opak. Nie je preto možné vysvetľovať dokumentárne filmy spôsobom, že divák pochopí navrhovaný obsah na základe zámeru autora, pretože množstvo dokumentov alebo ich častí uniká kontrole a zámerom tvorcov, a diváci sú častokrát omnoho viac konfrontovaní s pohľadmi, so zvukmi a s pocitmi z udalosti, ako s navrhovanými informáciami. Plantinga preto zavádza nový pojem, ktorý podľa neho najlepšie vystihuje dokumentárnu tvorbu – „hodnoverná presadzovaná reprezentácia“ (asserted veridical representation – AVR). Podľa Plantingu diváci nepotrebujú presnú filozofickú definíciu jeho pojmu, ale od dokumentov očakávajú, že im ponúknu dôveryhodný záznam, vysvetlenie, argument alebo analýzu niektorých elementov skutočného sveta. Na záver svojej analýzy DIR a DA konceptov navrhuje Plantinga nasledovné znenie charakteristiky AVR dokumentárneho filmu. Ide o „rozšírené spracovanie témy v jednom z médií pohyblivého obrazu, najčastejšie v naratívnej, rétorickej, kategorickej alebo asociatívnej forme, v ktorej filmári otvorene signalizujú ich zámer, že diváci (1) prijmú názor, presvedčenie v prospech relevantného navrhovaného obsahu (časť „hovorenie“), (2) vezmú obrazy, zvuky a ich kombinácie ako hodnoverný zdroj pre vytvorenie presvedčenia v tému filmu, a v niektorých prípadoch (3) vezmú relevantné zábery, záznamy zvukov a/alebo scény ako fenomenologické približnosti pohľadu, zvuku a/alebo v inom zmysle, alebo pocitu z pro-filmickej udalosti (časť „ukazovanie“)<sup>17</sup>. Plantinga si zároveň, ako bolo povedané vyššie, nenárokuje právo dopodrobna vysvetliť a charakterizovať dokumentárnu tvorbu. Ako tvrdí, jeho koncepcia nie je schopná obsiahnuť poetický dokumentárny mód<sup>18</sup>, ktorý sa však vzhľadom na početnosť autorských prístupov nachádza na okraji dokumentárnej tvorby, na rozdiel od oveľa rozšírenejších, centrálnych módov, akými sú výkladový alebo observačný mód.

Ďalší autori, ktorých spomenieme, sú Francesco Casetti a Roger Odin, patriaci k predstaviteľom semio-pragmatického prístupu k dokumentárnemu filmu. Pri analýze filmových diel vychádzajú z ich rezonancie v konkrétnom sociálnom priestore. Na rozdiel od Carrolla a jeho chápania dokumentárneho filmu ako komunikácie medzi tvorcom a divákom na vektore zámer – odpoveď, semio-pragmatici zastávajú názor, že aj aktant „režisér“, aj aktant „čitateľ“ naberajú na seba počas komunikácie určité úlohy, ktoré sa dajú popísať „ako zaujatie špecifickej psychickej pozície (kognitívnej a afektívnej), ktorá vedie k prevádzaniu určitého počtu operácií vytvárajúcich význam a afekty“<sup>19</sup>. A len v prípade, ak medzi obidvomi aktantmi (nie je to pravidlo) dôjde k obojstrannej zhode úloh, vznikne čosi, čo Odin označuje ako priestor komunikácie. Obidvaja menovaní aktanti komunikácie sú pod vplyvom množstva sociálnych typov determinácií, ktoré určujú a podmieňujú ich psychické pozície, čiže vnímanie aktuálneho sveta, informácií, textov a ich významov či afektov, ich chápanie diskurzu, v ktorom sa nachádzajú a komunikujú. Ich reakcie sa následne podriaďujú inštrukciám pochádzajúcim zo socio-kultúrneho prostredia, v ktorom pôsobia. Odin za dominantný zväzok determinácií označuje ten, ktorý konštituuje priestor fikčnej komunikácie, pričom „jeho existencia je pred-kinematografická (vďaka nemu sa stal takým populárnym tiež román) a jeho vplyv je pociťovaný v rôznej miere na celku kultúrnych produktov, (...), že sa prejavuje vo vnútri každého z nás, až sa zdá, že

<sup>17</sup> Tamže, s. 114 – 115.

<sup>18</sup> Viac pozri PLANTINGA, Carl. Poetický modus v dokumentu. In *DO*, 2005, č. 3, s. 257 – 273.

<sup>19</sup> ODIN, Roger. Semio-pragmatický prístup k dokumentárnemu filmu. In *DO*, 2004, č. 2, s. 189.

je „túžbou prináležiacou k našej psychickej štruktúre.“<sup>20</sup> Celková zložitost' Odinovej špecifikácie fikčnej komunikácie smeruje k tomu, že práve ona v zásadnej miere ovplyvňuje naše porozumenie a vzťahovanie sa k audiovizuálnej kultúre všetkého druhu. Odinovo uvažovanie vychádza najmä z uprednostňovania diváka v modeli komunikácie. Aby diváka takýto audiovizuálny diskurz dokázal zaujať natoľko, aby mu venoval patričnú pozornosť a pochopil ho, musí aktivovať niekoľko základných operácií. Aby bol divák vôbec ochotný aktívne vstúpiť do priestoru komunikácie, musí prejsť procesom fikcionalizácie, ktorý pozostáva zo siedmich rozdielnych stupňov.<sup>21</sup> V štúdiu *Semio-pragmatický prístup k dokumentárnemu filmu* sa medzi bodom 6. Mise en Phase a 7. Fiktivizácia nachádza ešte jedna operácia: „Konštrukcia chýbajúceho Enunciátora – prítomnosť Enunciátora je zároveň indikovaná a zmazávaná, takým spôsobom, aby divák – aj keď veľmi dobre vie, že Enunciátor existuje – mohol uveriť tomu, že svet a udalosti, ktoré sú mu ukazované, existujú samé o sebe (t. j. následne, pozn. M. P.). Fiktivizácia – (chýbajúci) Enunciátor funguje ako fiktívny sprievodca. Završuje akt enunciácie, bez toho, aby na seba bral záväzky, ktoré sú normálne u tohto aktu vyžadované: povinnosť garantovať pravdu toho, čo je tlmočené, poskytnúť dôkaz, ak je vyžadovaný, podriaďiť seba samého pravde, pravidlo úprimnosti...“<sup>22</sup> Podľa Odina je fikčný film taký, ktorý zachováva postupnosť všetkých siedmich operácií. Non-fikčný film podľa tejto perspektívy odkazuje k tým filmom, ktoré blokujú niektoré, príp. všetky operácie fikcionalizácie.

Semio-pragmatický prístup k dokumentárnemu filmu v podstate vychádza z popisu operácií fikcionalizácie, ktoré sa aktivizujú počas sledovania fikcie. Enunciátor je sprievodcom a zároveň aktom vypovedania. Inštanciou, ktorá vysiela a odosiela správu. Ak sa pri sledovaní filmu neaktivizujú operácie fikcionalizácie, ktoré fungujú na princípe príkazov, mali by sme s určitou sledovať dokumentárny film. Podľa Odinových predpokladov, čím viac operácií fikcionalizácie dokumentárny film obsahuje alebo aktivizuje, tým viac sa vo výsledku podobá na hraný film, a tým väčšmi by mal diváka upútať. Len posledná operácia fikcionalizácie – fiktivizácia – je nezlučiteľná s dokumentárnym filmom. Odin obhajuje svoju teóriu nasledovne: „Proces, ktorý konštruuje chýbajúceho Enunciátora, je v dokumentoch veľmi častý. Všetky diela, ktoré fungujú v súlade s ideológiou transparentnosti (direct cinema, kinemato-

<sup>20</sup> Tamže, s. 190.

<sup>21</sup> Sú to:

1. figurativizácia – konštrukcia audio-vizuálnych analogických znakov,
2. diegetizácia – vytvorenie fiktívneho „sveta“,
3. narativizácia – temporalizácia udalostí zahŕňajúcich protichodné subjekty,
4. monštrácia (monstratio – poukaz, poukazovanie) – označenie diegetického sveta, či je „skutočný“ alebo „konštruovaný“, ako „reálny“,
5. presvedčenie – rozštiepený režim, v ktorom si je divák simultánne vedomý svojej prítomnosti na filme a zároveň skúsenosť s vnímaním filmu ako čohosi, čo je reálne,
6. „mise en phase (doslovne „fáza umiestnenia“ alebo divákovke „fázovanie sa do“) – operácia, v ktorej všetky filmové zložky slúžia v službách narácie, mobilizujú rytmické a hudobné prvky, hru pohľadov a rámovaní, v snahe vtiahnuť diváka, aby vibroval v rytme filmových udalostí,
7. fiktivizácia – zámerná modalita, ktorá charakterizuje status a polohu diváka, ktorý vidí enunciátora nie v pôvodnej forme, ale ako fiktívneho. Divák vie, že on/ona je svedkom fikcie, ktorá jeho/ju osobne nezasahuje, výsledkom tejto operácie je paradox umožňujúci filmu, aby diváka zasiahol v hĺbke psyché.“

Pozri STAM, Robert – BURGOYNE, Robert – FLITTERMAN, Sandy (Eds.) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Poststructuralism and Beyond*. London, New York : Lewis, Routledge, 1992, s. 215.

<sup>22</sup> ODIN, Roger. *Semio-pragmatický prístup k dokumentárnemu filmu*, s. 191.

grafia ‚objektívneho pohľadu‘, cinéma verité), sa nám snažia poskytnúť taký pohľad na svet, ako keby tam nebol žiadny sprostredkovateľ, ako keby bol svet priamo pred nami, a nie na plátne.“<sup>23</sup> Na druhej strane platí, že čím viac je dokument naratívny a príbehový, aj keby išlo o reportáž, tým viac sa oň publikum zaujíma, tým väčší úspech režisér u publika dosiahne. Nie všetci však s názormi Rogera Odina súhlasia. Napríklad Carl Plantinga celkovo odmieta koncepciu Enunciátora (v jeho interpretácii vnímaného ako narátora) v hranom i dokumentárnom filme, keď tvrdí, že nie všetky fikčné filmy majú narátora alebo dokumentárne filmy aktuálneho narátora, ale súhlasí s tým, že majú naráciu. Predstavu antropomorfizovaného fikcionálneho sprievodcu však kategoricky odmieta. Keď totiž pozeráme film, predpokladáme, že bude prezentovaný cez rozprávanie, ale nie rozprávačom. Aj keby sme prijali, že existuje Enunciátor alebo narátor, rozdiel medzi hraným a dokumentárnym filmom nezávisí od toho, či je fikcionálny alebo aktuálny, ale od stanoviska, ktoré filmár zaujíma vo vzťahu k prezentovaným udalostiam.<sup>24</sup>

Kognitivist David Bordwell vychádza z premisy, že dokumentárny film je ten, ktorý je takto označený (indexovaný v Carrollovom zmysle), čo vyvoláva príslušné očakávania. Nie je pritom až také dôležité, nakoľko film spĺňa podmienku reálnosti alebo hodnovernosti: „Dokumenty prezentujú seba samé ako typ filmov, ktorý je verný realite. Aj tak ale nie všetky dokumentárne filmy svoju vierohodnosť preukážu.“<sup>25</sup> Ponúka vlastnú klasifikáciu typov dokumentárneho filmu, pričom vychádza z podobnej žánrovej klasifikácie hraného filmu. Spomína napríklad typy ako rozhovor (hovoriace hlavy), cinema direct, prírodovedecký film, filmový portrét alebo syntetický dokumentárny film, ktorý žánrové hranice medzi filmovými typmi stiera. Pri porovnaní fikcie a dokumentu uvádza ako príklad mockumenty, pri sledovaní ktorých si divák zároveň predstavuje a porovnáva spôsoby, akými boli dokumentárne filmy vytvorené. Následne charakterizuje typy alebo formy dokumentárnych filmov, pričom sa sústreďuje na opis niekoľkých základných, akými sú dokumentická forma (založená na zoskupovaní poznania do kategórií) a rétorická forma (založená na presvedčaní a argumentácii, ich súčasťou je formovanie ideologického stanoviska). Rétorickú formu dokumentárneho filmu delí podľa troch typov argumentov, ktoré sa dajú využiť, na vzťahujúce sa k zdroju, k téme a k divákovi.<sup>26</sup>

Tento krátky prehľad súčasných spôsobov prístupov k teoretickej reflexii nehranej dokumentárnej tvorby môžeme uzavrieť konštatovaním, že nie je až také podstatné, ktorá z teórií vyčerpávajúco vysvetlí výnimočnosť dokumentárnej tvorby, jej postavenie v sociálnom diskurze, vplyv na divákov či vzťah k realite. Oveľa podstatnejšou ostáva otázka autorstva, ktorá je základným predpokladom pre rozvoj umeleckého dokumentárneho filmu. Všetky teórie a všetci teoretici totiž pri ich neraz krkolom-

<sup>23</sup> Tamže.

<sup>24</sup> „Dokumenty patria do skupiny nonfikčného diskurzu – širokej skupiny, do ktorej zaraďujeme filmy ako eseje, životopisy a správy, zahŕňajúce udalosti dňa a pod. Ak sa pozeráme na dokumentárne filmy ako na špecifický prípad tohoto diskurzu, je zrejme, že ho môžeme vykladať ako nástroj akcie, skôr než ako pasívny záznam profilickej udalosti. Nonfikčný diskurz je vytváraný tak, aby u poslucháča či diváka evokoval dojem, že udalosti, o ktorých pojednáva, sa odohrávajú alebo odohrali v reálnom svete.“ PLANTINGA, Carl. Dva prístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu, s. 126. Pozri tiež PLANTINGA, Carl. *What a Documentary Is*, After All, s. 116.

<sup>25</sup> BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha : Akademie muzických umění, 2011, s. 450.

<sup>26</sup> Tamže.

nom presadzovaní tej či onej premisy citujú príklady z filmov, za ktorými stoja výrazné osobnosti autorského dokumentárneho filmu. A ak chceme v tejto súvislosti uvažovať o špecifikách domácej slovenskej dokumentaristiky, môžeme sa oprieť len o také diela, zárukou ktorých je výrazný, nespochybniteľný a originálny rukopis. Preto aj slovenské dokumentárne filmy treba analyzovať s istou mierou benevolencie, akceptovať ich ambivalentný charakter k fikcii/nonfikcii, objektivite/subjektivite, realite/nerealite a pravde/nepravde, ktorý sa v určitom období prejavoval takým alebo onakým spôsobom. Synchronne i asynchronne skúmanie problematiky je možné viesť len s ohľadom na dobové a lokálne špecifiká našej kinematografie, pričom tento výskum môžu u nás uskutočniť len domáci autori, za predpokladu, že vopred rezignujú na neomylnosť. Na druhej strane ale otvoria širšiu spoločenskú diskusiu o estetických, sociálnych, historických i kategorických otázkach pôvodnej filmovej tvorby, všeobecne označovanej ako slovenský dokumentárny film.

#### POSTMODERN, COGNITIVE, INTENTIONAL, INSTRUMENTAL AND SEMIO-PRAGMATIC THEORIES OF DOCUMENTARY FILM

**Martin PALÚCH**

The author compares and contrasts theoretical approaches which contemporary film theorists and philosophers employ in an effort to capture the essence of non-fiction cinema. He explicates postmodern, cognitive, intentional, instrumental and semio-pragmatic theories of documentary film as we encounter them in contemporary theoretical reflection, especially in works by Gregory Currie, Noël Carroll, Bill Nichols, David Bordwell, Carl Plantinga, or Roger Odin. Detailed attention is paid especially to three concepts/definitions/approaches to documentary production: Documentary as Indexical Record (Currie), Documentary as Assertion (Carroll) and Asserted Veridical Representation (Plantinga). The study aims to stimulate a discussion of Slovak documentary production that would reflect the current state of thinking about documentary film.

*Príspevok je výstupom grantového projektu VEGA 2/0128/15 – Kritický hlas v slovenskej dokumentaristike: dominantné témy, dopad na spoločnosť, kritika inštitúcií.*