AUTORSKÝ DOKUMENTÁRNY FILM A JEHO VÝVOJOVÉ TENDENCIE V TEORETICKEJ REFLEXII

MARTIN PALÚCH
Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

„Omne symbolum de symbolo“

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá definovaním autorského dokumentárneho filmu z pohľadu domácej i zahraničnej filmovej teórie. Autor si všíma podstatné medzidruhové rozdiely najmä medzi hraným a dokumentárnym filmom. V historickom prehľade porovnáva základné charakteristiky a definície, ktoré sa objavovali v rôznych vývojových etapách filmologickej reflexie. Diskusiu popri teoretikoch často ovplyvňovali aj samotní tvorcovia a na jej vývoj zásadne vplývali dobové technické možnosti a obmedzenia. V kriticko-teoretickej reflexii sa neraz objavuje delenie podľa kategórií objektivity (autentickosti) a subjektivity (autorstva). Stretávame sa s ním aj pri ďalšom funkčnom definovaní podskupín, o ktorých sa najčastejšie uvažuje pri vymedzení dokumentárnej filmovej tvorby. Ide o vzťah média ku skutočnosti, analýzy režijno-autorských prístupov a formálno-štylistických postupov, špecifikáciu žánrov, dramaturgické a naratologické koncepcie diela, úlohu protagonistu v dokumente. Pod pojmom autorský dokumentárny film si netreba predstavovať len individuálny vklad režiséra filmu, ale dôležitú úlohu zohráva aj kolektívne autorstvo či vplyv celého výrobného štábu na pretváranie faktov pochádzajúcich zo skutočnosti.
Kľúčové slová: dokumentárny film, autorský film, teória dokumentárneho filmu, definícia dokumentárneho filmu, vzťah autora k dokumentácii reality

1.1. Teoretická časť (prvý diel)

Na úvod sa pokúsime v prehľade teoretických názorov zhrnúť niektoré všeobecne platné východiská, ktoré nám pomôžu bližšie špecifikovať uvažovanie o cieli nášho výskumu – autorskom dokumentárnom filme. Stretneme sa s nimi v rôznych obmenách v domácej (od osemdesiatych rokov po dnes) aj v zahraničnej teoretickej reflexii (od tridsiatych rokov po dnes). Objavujú sa sporadicky a nezávisle v rôznych krajinách sveta a súvisia s mnohými pokusmi o uchopenie problematiky dokumentárnej filmovej tvorby. Nejde pritom len o názory teoretikov alebo filmových vedcov. Diskusiu často ovplyvňujú sami filmári, pričom ich postrehy sú formované praxou. Ukazuje sa, že už od počiatku je problematickým samotný pojem dokumentárny film, bez ohľadu na to, či ho rozšírime o termín autorský. Česká teoretička Lucie Česálková v tejto súvislosti píše o termíne autorský dokument ako o terminologickom unikáte českého pôvodu: „..., ktorý býva vágne využívaný raz pre odlíšenie žurnalistickej (mienené schematickej) a takzvanej originálnej dokumentaristiky, raz pre odlíšenie

práce nezávislej a na objednávku...".[1] Následne popisuje definujúce znaky českého autorského dokumentu od polovice deväťdesiatych rokov po dnes. My sa však na problém pozrieme zo širšej perspektívy. Z nasledujúceho prehľadu tém a názorov nám logicky vyplynú funkčné nástroje, vhodné pre analýzu konkrétnych filmových diel. Zároveň sa pokúsime nastaviť parametre uplatniteľné pri ďalšom uvažovaní o autorskom dokumentárnom filme.

Pri úvahách o povahe dokumentárna vo filme sa tradične používalo delenie, ktoré sa opieralo o funkčné vymedzenie pólov determinujúcich vzťahy medzi objektívnou a subjektívnou zložkou. Za objektívnu zložku pritom môžeme považovať vlastnosť média filmu vytvárať foto-mechanickou cestou objektivizovaný záznam faktov, jeho schopnosť zachytiť faktickú skutočnosť a pretvoriť ju na realistické obrazové reprezentácie, ako to môžeme vidieť napríklad pri populárno-vedeckých filmoch. Takto vytvorené zábery sa dajú nakrútiť aj bez vedomého prispenia autora, napr. pri použití priemyselnej kamery alebo pri záberoch vytvorených prostredníctvom videopasce. Subjektívnu zložku by na druhej strane tvorili všetky režijné a autorské zásahy a formálno-štylistické postupy, ktoré vstupujú do hry už počas výberu uhlov a veľkostí záberov alebo pri organizácii nasnímaného materiálu autorom filmu. Objektívna zložka by teda bola zastúpená prostredníctvom nasnímania objektívne originálnych (prefilmických) a pôvodných faktov. A práve tie sú základným zdrojom dokumentárna v dokumentárnych filmoch a predmetom záujmu filmárov – dokumentaristov. Subjektívne prvky sa do diela dostávajú cez autorské prístupy k spracovaniu objektívnej zložky. Ide o režijné metódy a prístupy, ktoré autori využívajú pri organizácii (filmovaní) a následnej interpretácii (zostrihu) objektívnych faktov pri tvorbe vyšších umeleckých celkov (diel). Pritom čím viac sa od organizácie (filmovania) cez interpretáciu (zostrih) blížime k výsledku (dielo), tým viac sa zvyšuje miera autorských subjektívnych zásahov a dielo sa vzďaľuje od prvotnej predstavy objektívneho záznamu situácie, ako sme o nej hovorili vyššie pri videopasci. Práve z tohto dôvodu si neprotirečí tvrdenie, ktoré vyslovil Jan Kolář, keď napísal: „Na realistické fikcie môžeme naraziť rovnako často ako na lživé a subjektívne dokumenty."[2] V odbornej reflexii sa totiž často stretávame s nerozlišovaním tejto trojice konaní (filmovanie, zostrih, dielo), čo následne spôsobuje značné ťažkosti pri výslednom interpretovaní filmov. Je totiž rozdiel, keď o dokumentárnej tvorbe vypovedá režisér filmu, píše o nej filmový kritik, alebo sa pri analýze diela vychádza len z diváckej recepcie filmu, o čom nás presviedča semio-pragmatická perspektíva uplatňovaná pri filmových rozboroch[3]. Aby sme vôbec mohli problém preskúmať, musíme zistiť, kedy, na akej úrovni a prečo dochádza k narušaniu objektivity i autenticity pri výrobe konkrétneho filmu.

Obidve kategórie, objektívna (autentická) i subjektívna (autorská) zložka, sa v kriticko-teoretickej reflexii objavujú aj pri ďalšom funkčnom definovaní podskupín, o ktorých sa uvažuje pri vymedzení dokumentárnej filmovej tvorby. Jednotlivé podskupiny, s ktorými sa najčastejšie pracuje, sú vzťah média ku skutočnosti, analýza

[1] ČESÁLKOVÁ, Lucie. Družná nevraživost. Pět zastavení nad současným českým dokumentem. In ČESÁLKOVÁ, Lucie (ed). *Generace Jihlava*. Praha : Větrné mlýny, AMU, 2014, s. 42.

[2] KOLÁŘ, Jan. Nonstop. Fraška o věčném návratu. In *Generace Jihlava*, s. 116.

[3] Porov. ODIN, Roger. Semio-pragmatický prístup k dokumentárnemu filmu. In *DO : revue pro dokumentární film*, JSAF, Jihlava, 2004, č. 2, s. 189.

režijno-autorských prístupov a formálno-štylistických postupov, špecifikácia žánrov, dramaturgická a naratologická koncepcia diela, úloha protagonistu v dokumente. Pod pojmom autorský dokumentárny film si netreba predstavovať len individuálny vklad režiséra, ale dôležitú úlohu zohráva kolektívne autorstvo či vplyv celého výrobného štábu na pretváranie faktov pochádzajúcich zo skutočnosti. Túto otázku sa komplexne pokúsili vyriešiť systematizátori, napr. Bill Nichols prostredníctvom jeho klasifikácie módov reprezentácie dokumentárneho filmu[4] alebo Carl L. Plantinga cez ním definovaný formálny, otvorený a poetický modus[5].

1.2 Vzťah dokumentu ku skutočnosti

K najčastejšie diskutovaným otázkam môžeme v teoretickom uvažovaní zaradiť vzťah dokumentárneho diela ku skutočnosti. Táto otázka sa uspokojivo vyriešila na úrovni reprodukcie reality foto-mechanickou cestou a jej transformácie prostredníctvom vyjadrovacích prostriedkov filmu, pričom sa rovnako vzťahuje na hraný i na dokumentárny film. Problém už nestojí na objektivite dokumentu alebo subjektivite hraného filmu či na autenticite dokumentu alebo klamlivosti fikcie. Týka sa skôr odlišnej povahy matérie, z ktorej sa výpoveď skladá. Zjavný rozdiel medzi nimi však existuje. Jan Kolář ho popisuje nasledovne: „Fikcie bývajú priestorom konceptov, alegórií a symptómov: môžeme v nich nájsť výhradne interpretovateľné znaky, z ktorých rozprávač skladá model reality. Práve preto môžu hrané filmy, divadelné hry či romány obohacovať, reformovať či kultivovať jazyk, ktorým ich diváci hovoria o svojom vlastnom, žitom svete. Väčšinu dokumentov naproti tomu tvoria série stôp skutočnosti, tiaž ktorých na sebe dennodenne pociťujeme, a o tie sa bude jazyk vždy skôr rozbíjať než cizelovať. Bez ohľadu na to, akú koherentnú či manipulačnú víziu sa dokumentarista zo svojich záberov pokúsi vytvoriť, vždy bude hroziť, že jej zamýšľanú interpretáciu spochybní ľubovoľná drobnosť, ktorá sa vynorí z triešte nasnímaných tiel a lokalizovaných hlasov vzpierajúcich sa pojmom s jednoznačnými obsahmi.“[6] Zjednodušene by sme na základe Peirceovho delenia znakov mohli dokumentom priradiť ikonicko-indexové kvality, ktoré by v konečnom dôsledku prevažovali nad symbolicko-konceptuálnymi hodnotami, charakteristickými pre tvorbu znakov hraného filmu.[7]

Ďalšie nemenej dôležité kategórie, ktoré vstupujú do hry, sú v osemdesiatych rokoch minulého storočia Mihálikom vymedzené pojmy dokumentárnosť a realistickosť. Prvý pojem – dokumentárnosť – súvisí so spôsobilosťou dobovej techniky reprodukovať realitu. Ide o historicky podmienenú kategóriu, závislú od vývoja filmovej technológie, ktorá „... spoluvytvára materiálnu konštrukciu artefaktu, do ktorej je vpísaný konkrétny obsah, ale zároveň táto materiálna, môžeme povedať ontologická, konštrukcia vyznačuje aj isté noetické ohraničenia daného média práve kvalitou svojich formových príznakov (špecifické možnosti filmu oproti fotografii alebo roz-

---

[4] Porov. NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha : AMU, JSAF, 2010.

[5] Porov. PLANTINGA, R., Carl. Poetický modus v dokumente. In *DO: revue pro dokumentární film*, JSAF, Jihlava 2005, č. 3, s. 257.

[6] KOLÁŘ, Jan. Nonstop. Fraška o věčném návratu. In *Generace Jihlava*, s. 116.

[7] Porov. PEIRCE, Charles, S. What Is a Sign? Dostupné na http://www.iupui.edu/%7Epeirce/web/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm.

hlasu)"[8]. Na druhej strane realistickosť odráža „... schopnosť tvorcov prezentovať v danom diele isté témy, ľudské problémy a obsahy vystupujúce v živote, v ľudskej skutočnosti"[9]. A prostredníctvom týchto dvoch aspektov sa opäť vraciame na začiatok. Dokumentárnosť sa totiž viaže k možnostiam dobovej techniky vzťahovať sa ku skutočnosti, čo je objektívne dané a historicky podmienené. Princíp realistickosti sa viaže na subjekt autora a jeho schopnosť „... zopakovať životné obsahy a situácie tak, aby sa smerovalo k ich podstate a súvislostiam, má teda subjektívnu povahu, smeruje k subjektívnemu pólu a je spojená so životnými skúsenosťami a svetonázorom tvorcu"[10]. Z tejto fúzie dokumentárnosti ako objektívneho pólu, rovnakého pre všetkých tvorcov v určitom historickom období, Mihálik správne poukazuje na nekvantifikovateľné množstvo typov realistickosti, keď tvrdí, že „... nejestvuje len jeden typ realistickosti, ale jej rozličné podoby, ktoré sa odlišujú mierou zopakovania životných obsahov a situácií, mierou štylizácie, mierou objektivizácie subjektívneho a mierou priblíženia k podstate a prihliadania na konkrétne spoločenské, ľudské, historické a iné súvislosti"[11].

Oveľa principiálnejšou otázkou sa tak stáva voľba autora filmu, aký typ realistickosti si zvolí, akým spôsobom pristúpi k zaznamenávaniu predkamerovej reality a k jej následnej organizácii do výsledného diela. Riešenie všetkých troch činností (voľba, prístup, organizácia) môžeme ďalej rozdeliť podľa technickej fázy filmovania, kedy dochádza k reprodukcii a transformácii reality, na dva základné autorské prístupy, medzi ktorými si režisér musí zvoliť. Buď uprednostní ontologické (ikonicko-indexové) vlastnosti média (pasívna réžia, autenticita, dlhé zábery, nezasahovanie) alebo semioticko-štrukturálne (symbolicko-konceptuálne) vlastnosti súvisiace s organizáciou celku (aktívna réžia, kratšie zábery, konštruovanie významov, inscenovanie, rekonštrukcia).

Úvahe na túto tému sa nevyhol žiadny teoretik, ktorý sa pokúšal o definíciu rozdielu medzi dokumentom a inými filmovými druhmi – hraným a animovaným. Všetci sa viac-menej dokázali zhodnúť, že objektom záujmu dokumentaristu (uprednostňujúceho ikonicko-indexové vlastnosti média) je najmä autentická skutočnosť, resp. zachytenie objektívnych faktov – javov, udalostí a situácií –, ktoré by sa vo svete pravdepodobne odohrali aj bez ich záznamu na filmový materiál. V tomto prípade však ide o ideálnu a najobjektívnejšiu predstavu o spôsobe zachytenia dokumentárna ako predmetu záujmu filmárov-dokumentaristov vo filmovej teórii. V praxi by túto ideu najlepšie reprezentoval záber nakrútený náhodne, skryto, najlepšie na priemyselnú kameru. Išlo by o záber vytvorený bez akéhokoľvek autorského zásahu či zámeru. I dnes sme bežne s takýmito zábermi konfrontovaní. Predobraz takto zachyteného sveta nachádzame paradoxne v hranom filme *Lisabonský príbeh* (1994) od Wima Wendersa, kde si protagonista-režisér zaumieni, že nechce zasahovať do reality, a rozhodne sa nakrúcať nikdy nevidené obrazy spôsobom, kedy si zavesí na chrbát kameru a sníma všetko naokolo bez toho, aby záznam akokoľvek kontroloval, usmerňoval alebo si ho nakoniec vôbec pozrel. Najbližšie by k takémuto „objektívnemu" záznamu zodpovedala observačná metóda Freda Wisemana. Nichols však upozorňuje, že

[8] MIHÁLIK, Peter. *Kapitoly z teórie dokumentárneho filmu*. Bratislava : Osvetový ústav, 1982, s. 23.
[9] Tamže, s. 24.
[10] Tamže, s. 24.
[11] Tamže, s. 24.

i takýto zdanlivý predpoklad objektívnosti je ľahko spochybniteľný.[12] No ak uvažujeme o ďalších podskupinách, ideálna predstava dokumentárna sa začne znejasňovať a samotný termín znefunkčňovať – cez zvyšovanie miery vplyvu autora na udalosti do neho rozhodujúcim spôsobom vstupujú subjektívne faktory. Už v prípade iniciačnej metódy je realita znásilňovaná autorom a jeho prítomnosť začína dominovať[13], ako napr. v reportážach či počas interview nakrútených v štýle cinema direct. Ďalšie možné metódy sa stávajú viac-menej individuálnym nástrojom v rukách autora filmu (uprednostňujúceho symbolicko-konceptuálne prístupy). Ide najmä o u nás populárnu inscenačnú metódu, či o režisérsku performanciu, kedy autor alebo celý štáb priamo vstupujú pred kameru a zasahujú do diania pred ňou. V dielach tak začína prevažovať zasahovanie, štylizácia, hra, experiment a improvizácia. Špecifickým nástrojom v rukách dokumentaristov sa stáva využívanie inscenovania a rekonštrukcie, ktoré sú často metodologicky prepojené so žánrom (nielen) historického dokumentárneho filmu. Rovnakým spôsobom a za rovnakým účelom ako inscenácia a rekonštrukcia prenikli do dokumentárneho filmu animované techniky, aby paradoxne zvýšili dojem Mihálikom postulovanej „realistickosti" dokumentov.

1.3. Existuje dokumentárny film?

Delenie filmu na hraný a dokumentárny uprednostňoval napríklad francúzsky teoretik André Bazin, ktorý na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov minulého storočia presadzoval lumièrovsko-mélièsovské vetvenie druhov, príp. hovoril o delení podľa režisérov: na tých, ktorí veria v skutočnosť (v ontologicko-fotografické hodnoty) a tých, ktorí veria v obraz (semioticko-štrukturálne hodnoty). Iní autori, napr. Slavomír Magál, v osemdesiatych rokoch upozorňujú, že táto tradícia sa z hľadiska tvorby dispozitívu nedá oddeliť už od prvých fotogramov Eadwearda Muybridgea či chronofotografí Julesa Mareyho a ďalších priekopníkov záznamu prirodzeného pohybu fotografickou cestou. Vedecké metódy priviedli týchto tvorcov k vytvoreniu prvých objektivizovaných foriem autentického záznamu predkamerovej skutočnosti

[12] „Stephen Mamber tvrdí, že tento druh cinéma-vérité v sebe nesie ‚vieru v nemanipulovanú skutočnosť, odmietnutie pliesť sa do života, ktorý máme pred sebou'. (Cinéma Verité in America, Cambridge, 1974, pozn. autora). Avšak ani Wiseman, ani ostatní, o ktorých bola zmienka, nevytvárajú neutrálny či objektívny štýl. Wiseman skutočne býva obviňovaný zo zaujatosti či manipulácie. Veľmi zreteľne na to poukazuje jeho štylistický repertoár – výber ‚postáv', typy stretnutí a voľba uhlov kamery i vzdialenosti (zvlášť extrémne detaily)." Porov. NICHOLS, Bill. Dokumentární filmy Freda Wisemana: Teorie a stavba. In *DO : revue pro dokumentární film*, JSAF, Jihlava, 2008, č. 6, s. 23.

[13] „Toto označenie (kino-pravda – cinéma-vérité, pozn. autora) okamžite prebral Leacock a jeho americkí priatelia, ktorí nazvali ‚cinéma-vérité' svoje filmy nakrúcané ‚živými kamerami'. Avšak vo Francúzsku došlo k všeobecnému odmietnutiu. Herci a diváci sa nás po *Kronike jedného leta* agresívne pýtali, ‚kde je pravda toho cinéma-verité'. Dokonca jeden protagonista nám rozhorčene povedal po prvej skúšobnej projekcii: ‚Vy si myslíte, že ste natočili pravdu, ale vy ste natočili len samé lži a ku všetkému sú strašne nudné...'. Georges Sadoul nám pribehol na pomoc a objavil neskorší text Vertova a jeho Kino-oči zaoberajúcich sa Kino-pravdou, podľa ktorého ‚cinéma-verité' nie je pravda vo filme, ale pravdivý film, čo znamená pravdu klamného – iluzívny obraz. Mario Ruspoli ... našiel vhodné označenie: ‚cinema direct', čiže film ‚zachytený priamo' v skutočnosti. Tak sme sa dostali bez zmeny rýchlosti ... k pojmu skôr etického ako estetického alebo mechanického významu. Venovali sme sa problému priameho vzťahu s filmovanými ľuďmi alebo vzťahu s neskoršími divákmi. Úprimnosť režisérov neskrývajúcich ani kameru, ani svoju stratégiu sa stali základnou podmienkou hodnoty ich svedectva." ROUCH, Jean. Pravdivé a lživé. In *DO : revue pro dokumentární film*, 2004, č. 2, s. 142.

zachytenej v pohybe. Jean Baudrillard takéto uvažovanie od základov spochybňuje, keď vo všeobecnosti o fotografii tvrdí: „Zázrakom fotografie, jej takzvaného objektívneho obrazu, je, že odkrýva úplne neobjektívny svet. (...) Svojou nerealistickou hrou s vizuálnymi technikami, výrezmi reality, svojou statickosťou a tichom a fenomenologickou redukciou pohybov sa fotografia označuje za najčistejší a zároveň najumelejší spôsob zachytenia obrazu."[14] Zároveň fotografia vo svojej tichosti strnulo zastupuje svet v jeho neprítomnosti: „Pričom vo väčšine prípadov stojí objekt v tieni subjektu. Subjekt je veľmi oslepujúcim zdrojom svetla, a na doslovnú funkciu obrazu je zabúdané v prospech ideológie, estetiky, politiky a nutnosti vytvárať väzby obrazov na iné obrazy. Väčšina obrazov hovorí, rozpráva príbehy a nie je možné ich zvuk stlmiť. Tichý význam ich objektov sa tak celkom stráca."[15]

Samotný termín „documentaire" sa najprv vzťahoval len na žáner cestopisného filmu. Mihálik rozlišuje v tvorbe prvých priekopníkov dokumentárneho filmu dve veľké základné skupiny: 1.) aktuálne záznamy, 2.) cestopisné a miestopisné snímky. Ďalší významný medzník v dejinách tohto filmového druhu tvoria teoretické koncepcie Dzigu Vertova z dvadsiatych rokov minulého storočia, ktorý v zhode s myslením dobovej avantgardy, postaveným na negácii tradičných umeleckých druhov, odmietal všetko vymyslené a inscenované: literatúru, divadlo, tradíciu výtvarného umenia a pod. Základom jeho tvorby sa stala skrytá kamera.[16] Zároveň rozhodujúcou mierou prispel k terminologickému znejasneniu pojmu dokument tým, že z neinscenovaných záznamov nakrútených na rozličných miestach vytváral v duchu postulátov konštruktivizmu a futurizmu montážne filmy. Objektivita pri tvorbe autentického záznamu sa výrazne, dnes by sme povedali „autorsky", subjektivizovala na strihacom stole, pričom logika spojenia dvoch po sebe nasledujúcich záberov nesúvisela s objektívnymi, čiže skutočnými časopriestorovými vzťahmi, ale sa riadila podľa princípov montáže – kontrastnej, asociatívnej, smerovej a pod., čím vznikla nová filmová realita konštruovaná tvorcom. Esfir Šubová používala rovnaký postup ako Vertov, keď pracovala s archívnymi materiálmi, pričom ich sama nenakrúcala. Stala sa reprezentantkou autorských strihových dokumentov. Už v tejto fáze výroby sa začal dôraz z rešpektovania fotograficko-ontologických vlastností média presúvať k semioticko-štrukturálnym hodnotám syntaktického typu. Tento posun od vedeckej metódy objektívneho záznamu predkamerovej reality k subjektívnej voľbe pri vytváraní novej filmovej skutočnosti zloženej z výrezov reality už predpokladá výrazný autorský vklad pri organizácii výsledného materiálu na základe režijného zámeru.

Až po tejto vývojovej etape vstupuje do hry John Grierson, ktorý prvý krát použije termín dokumentárny film v recenzii na Flahertyho snímku *Moanna* (1926). Tvorba Roberta J. Flahertyho je dnes vo všeobecnosti považovaná za dokument v pravom zmysle slova, a to i napriek tomu, že jeho autorský prístup k predmetu nakrúcania sa vyznačuje pretváraním reality ešte pred samotným nakrúcaním. Na jednej strane sa snaží prekonať dobovo nepriaznivé vlastnosti záznamovej techniky (dokumentárnosť) a na druhej zvýšiť realistickosť (podobnosť so životom) a pútavosť (drama-

[14] BAUDRILLARD, Jean. Fotografie neboli psaní světlem. In *DO : revue pro dokumentární film*, 2004, č. 2, s. 249.

[15] Tamže, s. 249 – 250.

[16] „Efekt ‚skrytej kamery' sa dá dosiahnuť aj pri jej odhalení, keď si nakrúcané osoby jej prítomnosť prestanú uvedomovať..." In MIHÁLIK, Peter. *Kapitoly z teórie dokumentárneho filmu*, s. 21.

tickosť) rozprávania s čo najvyššou mierou rešpektovania prirodzeného charakteru udalostí. Charakteristika dokumentárneho filmu sa od ideálnej predstavy vzdiali ešte väčšmi, keď si pripomenieme Griersonovo tvrdenie, že v prípade dokumentárneho filmu sa jedná o „tvorivú interpretáciu reality". Marcela Plitková k tomu poznamenáva: „Keď sa zamyslíme nad týmito troma slovami, tak si uvedomíme, že obsahujú na jednej strane subjekt autora (´tvorivá´), objektívnu skutočnosť (´realita´) a ich vzájomný vzťah v slove ´interpretácia´."[17] Už v tomto momente sa dostávame na pôdu naratívnej koncepcie v rámci dokumentárneho filmu.[18] Plitková ďalej konštatuje, že nie je potrebné definíciu presnejšie špecifikovať alebo ohraničovať, pretože tvorbu dokumentárneho filmu charakterizuje presne. S týmto tvrdením môžeme súhlasiť s poznámkou, že akékoľvek ďalšie pokusy o presnejšiu definíciu nedokážu postihnúť formálnu bohatosť filmov, ktoré sa dnes označujú za dokumentárne diela, pretože vždy v určitých aspektoch odrážajú benevolentnú griersonovskú definíciu. Obsiahne v sebe aj tvorbu Dzigu Vertova, Esfir Šubovej, Roberta J. Flahertyho a skryje sa pod ňu aj *Dryfusova aféra* (1899) Georgesa Mélièsa. Griersonova definícia v syntéze spája navonok nezlučiteľné ontologické a štrukturálne hľadiská, pričom sa funkčne, hoci niekedy násilne, vymedzuje voči hranému i animovanému filmovému druhu. Ku Griersonovej definícii pridáva v tom istom období Paul Rotha svoju: „Dokumentárny film nemá presne určený námet alebo štýl, je to spôsob pohľadu na skutočnosť, neodmieta ani profesionálneho herca, ani výhody mizanscény. Oprávňuje k použitiu akejkoľvek známej technickej vymoženosti, ak pomáha dostihnúť diváka. Dokumentaristu nezaujíma vonkajšie zdanie vecí alebo ľudí. Jeho pozornosť púta zmysel, aký veci skrývajú, a aký ľudia stelesňujú. Dokumentaristovo odmietavé stanovisko k filmu založenému na zápletke nespočíva v pohŕdaní technikou, ale v cieli, k akému táto technika smeruje."[19] Tento citát v skratke vyjadruje benevolentnosť teoretikov k režijnej praxi, k spôsobom dosiahnutia cieľa, ktorým by malo byť realitu nielen zobrazovať, ale najmä odhaľovať ju, dávať jej filmom zmysel. Grierson otvorene hovorí o „rétorickosti" filmu a jeho význame pre propagandu a vytváranie verejnej mienky.[20] V našej teoretickej reflexii sa v tejto súvislosti uvádza ešte jedna oficiálna definícia, ktorá bola prijatá na Kongrese svetovej únie dokumentárneho filmu v Mariánskych Lázňach v roku 1948. Podľa nej ide o „rozumové alebo citové vyjadrenie skutočnosti pomocou záznamu autentických faktov alebo ich presnej a odôvodnenej

[17] PLITKOVÁ, Marcela. Dramaturgia dokumentárneho filmu. In BARTKO, Fedor (ed). *Dokumentárny film ako obraz doby*. Bratislava : Osvetový ústav, 1987, s. 30.

[18] Tomáš Petráň spochybňuje delenie filmu na dokumentárny a hraný film a z tohto dôvodu pri charakteristike postavy – neherca v určitej oblasti kinematografie a pri určitom druhu filmov uvádza, že „... dokumentárny film je buď naratívna štruktúra, ktorá pretvára a spracúva autentický materiál (skutočné príbehy reprezentované v reálnych situáciách nehercami – účastníkmi týchto príbehov), alebo nenaratívna štruktúra, ktorej paradigmou je počiatočný vzťah k autentickej skutočnosti (vo filme vystupujú náhodné či cielene vybrané osoby, film sa vzťahuje k určitej téme, ukotvenej v reálnom svete či v mentálnom svete autora)." In PETRÁŇ, Tomáš. Hviezda v dokumentárnom filme. In KAŇUCH, Martin (ed). *Postava, herec, hviezda vo filme*. (Ed.) Bratislava : ASFK a SFÚ, 2006, s. 48.

[19] ARISTARCO, Guido. *Dejiny filmových teórií*. Praha : Orbis, 1968, s. 188.

[20] „Grierson a Rotha postulovali realistickú metódu proti akýmkoľvek formám poetického, symfonického, romantického a individualistického dokumentárneho filmu. Podstatu svojej činnosti videli v dramatizácii aktuálnej reality. Stali sa však hlásateľmi oficiálnej propagandy. Aj keď sa nevyhýbali zobrazovaniu sociálnych rozporov, nehľadali ich príčiny. Nepropagovali revolučné myšlienky, kultivovaná forma ich filmov sa predovšetkým orientovala na dramatizovanie všednosti postavenom proti dramatizovaniu výnimočného´". In MIHÁLIK, Peter. *Kapitoly z teórie dokumentárneho filmu*, s. 18.

rekonštrukcie. Jeho cieľom je šírenie vedomostí a pravdivý výklad problémov na poli hospodárskom, sociálnom a kultúrnom“[21].

Bez toho, aby sme problém definitívne vyriešili, môžeme pre spresnenie prejsť k ďalším charakteristikám. Bill Nichols v kritickej reakcii na Griersonovu charakteristiku nakoniec rezignuje na konečnú podobu presnej a všeobecne platnej definície dokumentárneho filmu. Uvedomuje si štýlovú variabilitu dokumentárnych filmov i filmárskych prístupov k tvorbe, ktoré až príliš pripomínajú postupy hranej kinematografie. Napriek tomu píše: „Dokument nie je ani fikčnou invenciou, ani faktickou reprodukciou, avšak čerpá z historickej reality, odvoláva sa na ňu a zobrazuje ju zo špecifickej perspektívy.“[22] Nichols radšej pracuje s pojmami „žitý svet“ namiesto realita, „sociálny herec“ namiesto protagonista a na popis žánrového zaradenia používa dokumentárne módy reprezentácie (poetický, výkladový, observačný, participačný, reflexívny a performatívny) a nonfikčné modely.[23] Rozširuje tri laické názory a upresňuje ich definíciami, ktoré vytvárajú namiesto jednoliatej definície spoločnú platformu. K laickému tvrdeniu č. 1: „Dokumenty vypovedajú o realite, o tom, čo sa v skutočnosti stalo“ dodáva: „Dokumentárne filmy hovoria o skutočných situáciách či udalostiach a ctia známe fakty, neuvádzajú fakty nové, neoverené. Hovoria o žitom svete skôr priamo než alegoricky.“[24] K laickému tvrdeniu č. 2: „Dokumenty vypovedajú o skutočných ľuďoch“ dopĺňa: „Dokumenty vypovedajú o skutočných ľuďoch, ktorí nehrajú ani nepredstavujú úlohy.“[25] K laickému tvrdeniu č. 3: „Dokumenty rozprávajú príbehy o tom, čo sa deje v skutočnom svete“ dodáva: „Dokument rozpráva príbeh tak, aby bol vierohodnou reprezentáciou toho, čo sa stalo, skôr než obrazovou interpretáciou toho, čo sa mohlo stať.“[26]

Napriek problematickej špecifikácii pojmového aparátu viažuceho sa k termínu dokumentárny film, vieme pomerne presne vymedziť a teoreticky odôvodniť, čo za dokumentárny film považovať môžeme, a čo naopak už nie. Medzi pólmi na osi dokumentárny a hraný film totiž existujú jasné rozdiely, ktoré sa z logických príčin nie-

---

[21] MIHÁLIK, Peter. Vymedzenie pojmu dokumentárny film a jeho problematika. In BARTKO, Fedor (ed). *Dokumentárny film ako obraz doby*, s. 12.

[22] NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu, s. 27.

[23] „Dokumentárnym filmom nie je vlastný žiaden pevne stanovený súbor kinematografických postupov, nezaoberajú sa žiadnymi vopred danými témami, nedržia sa žiadneho jedného rámca foriem či štýlov. Dokumentárna filmová prax je priestor, v ktorom sa veci neustále menia. (...) Objavujú sa nové formy, ktoré spochybňujú konvencie, a ktoré doposiaľ určovali hranice dokumentárnych filmov, a ktoré posúvajú súčasné hranice a niekedy ich celkom menia.“ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu, s. 34 – 35. Pozri tiež tabuľku na s. 164 – 167.

[24] „Fikčné naratívy sú vo svojej podstate alegóriami. Vytvárajú svety, ktoré nahrádzajú svet žitý. (V alegórii či podobenstve má všetko ešte ďalší význam, vonkajšie významy môžu teda prinášať skrytú výpoveď o skutočných ľuďoch, situáciách a udalostiach.) V rámci alternatívneho fikčného sveta sa rozvíja príbeh ponúkajúci vhľad a úvahy o svete, ktorý už obývame. Preto sa k fikcii obraciame, aby sme porozumeli ľudskému osudu.“ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu, s. 27.

[25] „Miesto toho ´hrajú´ či predstavujú sami seba. Čerpajú zo svojich skúseností a návykov, aby boli pred kamerou sami sebou. Môžu si byť jasne vedomí prítomnosti kamery, na ktorú sa pri rozhovoroch a iných interakciách obracajú. (K priamemu osloveniu dochádza, keď jednotlivci hovoria priamo na kameru či divákov – čo je veľmi neobvyklé pri fikcii, v ktorej väčšinou kamera funguje ako neviditeľný pozorovateľ.)“ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu, s. 28 – 29.

[26] „Tento názor je potrebné upresniť. Základné otázky znejú: Keď dokumenty rozprávajú príbeh, čí tento príbeh je? - Filmového tvorcu, alebo subjektu? Odvíja sa príbeh čisto od udalostí a osôb, ktorých sa týka, alebo je predovšetkým dielom filmára, i keď založeným na realite?“ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu, s. 30.

kde v strede medzi obidvomi druhmi stierajú a zamieňajú. V novodobých úvahách, napríklad od Jana Gogolu ml., nájdeme tvrdenia, podľa ktorých je akékoľvek delenie iluzórne (viď jeho Manifest dění![27] z eseje *Smrt dokumentárnímu filmu!*). Gogola ml. s ohľadom na rôznorodosť dokumentárnej tvorby a etymologickú nejasnosť Griersonových definícií navrhuje nahradiť pojem dokumentárny film výrazmi doslovnosť (pozitivistická snaha odovzdať čo najzrozumiteľnejšie a najúplnejšie určité fakty), dvojakosť (štrukturalistická snaha o spodobnenie faktov v určitej štruktúre), jedinečnosť, resp. tekutosť (postštrukturalistická snaha o rozpustenie faktov a štruktúr v dianí jedinečností). Na vysvetlenie dodáva: „Doslovnosť môžeme chápať ako informačný postup, v ktorom sa skutočné v zmysle názornosti oznamuje – autorovi ide o označované, chce niečo povedať. U dvojakosti sa skutočné prostredníctvom znakovej štruktúry spodobňuje – autorovi ide o označujúce v zmysle ako by sme mohli niečo povedať. V rámci jedinečnosti skutočné vzniká – autor sa prostredníctvom filmu rozpúšťa v dejúcom sa označovaní." Svoje závery následne dokladá analýzami vlastných filmov. Zároveň sa ohradzuje: „Vnímať výraz dokumentárny ako synonymum pre objektivitu, pravdu, realitu je zavádzajúce, pretože sa jedná o kategórie, ktoré sú samé o sebe – ako to okrem iného dokladá vývoj spoločenských vied – problematické, a na základe ktorých sa nedá nič apriórne pomenovávať."[28]

Je len prínosné, keď nejasnosť provokuje. Pritom z doteraz povedaného je evidentné, že princíp skrytej kamery je nezlučiteľný so spôsobmi štúdiovej ateliérovej práce v hranom filme, aj keby sa jednalo o rekonštrukciu na motívy skutočnej udalosti. Východiská pre tvorbu sú totiž nezlučiteľné, i keď medzidruhové priblíženia prinášajú zaujímavé výsledky, o čom nás presviedčajú dokumentárno-realistické tendencie talianskeho neorealizmu v tvorbe Vitoria de Sicu či teoretické zovšeobecnenia Cesareho Zavattiniho uplatňované na hraný film. Podobné stieranie medzidruhových hraníc nachádzame naprieč všetkými svetovými kinematografiami i druhmi umenia. Zasahujú do sféry divadla (dokumentárne divadlo alebo doku-dráma), výtvarného umenia (portrét či hyperrealizmus), poézie (doku-poézia), fotografie (dokumentárna či reportážna fotografia) i do animovaného filmu (animovaný dokument) a televízie (reality show). Medzi hraničné diela v našom kinematografickom kontexte môžeme zaradiť hneď niekoľko titulov, ktoré boli na Slovensku nakrútené po roku 2008: *Až do mesta Aš* (2012) Ivety Grófovej, *Zvonky šťastia* (2012) Jany Bučky a Mareka Šulíka, *Slepé lásky* (2008) Juraja Lehotského, *Zamatoví teroristi* (2013) Petra Kerekesa, Ivana Ostrochovského a Paľa Pekarčíka alebo *Koza* (2015) Ivana Ostrochovského. Do rovnakej hraničnej zóny môžeme zaradiť film Georgesa Mélièsa *Dryfusova aféra* či televízny dokumentárny seriál *České století* (2013) Roberta Sedláčka. Ale nikto sa už neodváži tvrdiť, že Grifithova *Intolerancia* (1916) či *Zrodenie národa* (1915) alebo *Napoleon*

[27] „‚Manifest diania!': 1. Všetko. Buď nám ide o všetko, aby sme boli celými alebo nám ide o niečo, aby sme boli niečím. Buď sa snažíme zbadať v jednotlivostiach všetko alebo vo všetkom jednotlivosti. 2. Skutočnosť. Buď vidíme skutočnosť všade alebo nikde. Buď je pre nás skutočnosťou aj výrez televíznej obrazovky alebo len výrez okna našej izby. 3. Osobitosť. Buď sme si vedomí tvorivosti nášho pohľadu alebo sme slepí. Buď sme si vedomí svojho vnímania alebo žiadneho. 4. Premenlivosť. Čo sa nepremieňa, tak nie je. 5. Hranica. Predpokladom premieňania je hranica, ktorá zjednocuje oddeľovaním. Až jej prostredníctvom sa prejavuje iné. Alebo táto esej je manifestáciou filmového myslenia ako diania všetkého v nekonečnej skutočnosti, v ktorej sa jedinečné obnovuje na hranici, ktorá je predpokladom vzniku v zániku." GOGOLA, Jan, ml. *Smrt dokumentárnímu filmu!* Praha : FAMU, 2001.

[28] Tamže.

(1927) Abela Gancea sú dokumentárne filmy, napriek tomu, že vo všetkých vystupujú okrem vymyslených postáv aj postavy historické. Rovnako nebude nikto tvrdiť, že *Zázrak* (2013) Juraja Lehotského či *Deti* (2014) Jara Vojteka sú verným odrazom skutočnosti len preto, že využívajú dokumentárno-realistické vyjadrovacie prostriedky.

Pravda bude ukrytá niekde uprostred všetkých názorových prúdov. Ako sme sa tu pokúsili prezentovať, definícia dokumentárneho filmu sa vo svojich vývojových etapách vždy riadila podľa aktuálnych vzťahov na priesečníku dokumentárnosti a realistickosti. Autori filmov totiž prispôsobujú tvorivé východiská momentálnym technickým možnostiam, aby dokázali surovú historickú dokumentáciu ozvláštniť o tvorivú autorskú interpretáciu. Dokladá to okrem iných i názor kameramana a režiséra Richarda Leacocka, ktorý si takto spomína, ako po prvý krát videl dokument Basila Wrighta *Nočná pošta* (1936): „(...), som zaznamenal, že dialóg, ktorý sa takmer celý odohráva v poštovom vagóne a je mimochodom neuveriteľne afektovaný, je veľmi podivný! Ľudia sa neustále klátili spredu dozadu, akoby stáli v idúcom vlaku, ale vaky s poštou v pozadí sa nehýbali vôbec (...) bolo ľahké rozpoznať, že sa scéna nakrúcala v stojacom vagóne na vedľajšej koľaji. Ale v tom vlastne nebol problém: hlavne tá ťažkotonážna nahrávacia technika a mikrofóny (...) Postupne toto inscenovanie skutočnosti prevládlo. (...) Ale to je cesta, ktorú sme si vybrali, a v tej chvíli nebola žiadna alternatíva."[29]

Dokument sa v tejto fáze vývoja, bez možnosti počínať si inak, priblížil k „hollywoodskemu" štýlu nakrúcania v ateliéroch. Ani Flaherty nemal inú možnosť ako Nanuka a jeho rodinu režírovať. Až anglické hnutie Free Cinema, francúzske cinéma-vérité a americké cinema direct dokázali vďaka ľahkej záznamovej technike obrazu a zvuku zreformovať ťažkopádnosť nakrúcania spôsobmi, ktoré ich oveľa bezprostrednejšie priblížili k objektom ich záujmu – k neinscenovanej skutočnosti. Dnes v období miniatúrnych digitálnych kamier, ich jednoduchej dostupnosti a mobilite, môžeme konečne hovoriť o situácii, ktorá nesmierne praje výrobe dokumentárnych filmov. V tejto súvislosti ruský režisér Vitalij Manský konštatuje, že sa dnes nachádzame v tretej etape dokumentárneho filmu: „Dokumentárny film člením na tri vývojové etapy. V prvej získal názov dokumentárny, ale okrem fixácie faktov sa nezaoberal ničím iným. Potom Flaherty a Vertov začali z faktov vytvárať nové art-priestory. Dokumentárny film sa stal, hrubo povedané, druhom umenia. Ale v tom okamihu prestal byť dokumentárnym filmom. Termín sa však nezmenil. Aj keď s realitou spretrhal akúkoľvek väzbu. S tou výnimkou, že v tomto filme boli prítomní autentickí ľudia. Lenže! Flaherty nakrútil Nanuka dvakrát. Nanuk bol vlastne už hercom. A čoho sa dopustil Vertov – ako jeho ctiteľ o tom radšej pomlčím. Až dnes vzniká reálny dokumentárny film. A ja navrhujem, aby bol označený ako tretia etapa vývoja tohto umeleckého druhu. (...) až dnes vďaka technickej revolúcii sa objavuje možnosť priblížiť sa k človeku a pozorovať jeho všedný život, bez toho, aby bol tento život a človek manipulovaný."[30]

Ide svojím spôsobom o splnený sen, o ktorom sníval už Flaherty, keď nakrúcal svoje filmy. Technológie sa skutočne stali v súčasnosti očami, ušami a pamäťami re-

[29] LEACOCK, Richard. Život na odvrácené straně měsíce. In *DO : revue pro dokumentární film*, 2004, č. 2, s. 226.

[30] ABDULAJEVA, Zara. Tři etapy dokumentárního filmu. Rozhovor s Vitalijem Manským. In *DO : revue pro dokumentární film*, 2004, č. 2, s. 123.

ality: „Po prvýkrát máme možnosť pracovať neobmedzene, tak ako si to vždy predstavoval Flaherty. Nakrúcať čokoľvek a kdekoľvek sa nám zapáči. Strihať materiál doma, prechádzať ho stále znovu a znovu, pretočiť ďalší, znovu prehliadnuť, opäť zostrihať (...) a znovu. Vyskúšať nové postupy, experimentovať s objektívmi, spôsobmi nakrúcania, s tvorivými väzbami s ľuďmi, ktorých nakrúcate a s ktorými nakrúcate. Vytvoriť odlišné verzie rôznych situácií. Neexistuje žiadna hranica a je to v neobvyklej miere dostupné."[31]

AUTHORIAL DOCUMENTARY FILM AND ITS DEVELOPMENTAL TENDENCIES IN THEORETICAL REFLECTION

Martin PALÚCH

This study defines authorial documentary film from the viewpoint of both domestic and foreign film theory. The author notices significant intergeneric differences especially between live action and documentary film. In a historical survey he compares basic characteristics and definitions which have appeared in different developmental stages of film studies. Besides theorists, they have often been influenced also by filmmakers. Their development has also been significantly affected by the technical possibilities and restrictions of the time. Critical theory often features a division of films according to objectivity (authenticity) and subjectivity (authorship). This division is also present in the functional definition of subgroups, which are taken into account in defining documentary film: a relationship of the medium to reality, the analysis of directorial and authorial approaches, formal and stylistic procedures, the specification of genres, dramaturgical and narratological concepts of a work, and the role of a protagonist in a documentary. An authorial documentary film cannot be understood only as the director's personal contribution to the film, but an important role is also played by collective authorship or the influence of the whole production crew on the recreation of facts stemming from reality.

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

[31] LEACOCK, Richard. Život na odvrácené straně měsíce. In *DO : revue pro dokumentární film*, 2004, č. 2, s. 231.