

Smrt dokumentárním filmu!

O dříve netušených možnostech jeho nových proměn

mír Jiránek nakreslil do svých novin (istopadu) občana, si sám pro sebe, a tedy rád odevzdané, říká: *chny důležité události třetí pověť uenávaly obecní ky. Dnes jsme odkázáni levizní dokument.*

Jan Gogola ml.

ah mezi televizním, potažmo filmovým dokumentem a odostí na něj ukazuje stav spoiti, která je zablokována prindentifikace. Převládající vni- „dokumentárního“ filmu zpřijíje společenskou tendenci ke významu bez vědomí, že každé e vždy také „přepisováním“. máme například čist „doku- Tenkrát o událostech roku e, když v něm aktéři hovoří acích, o nichž dříve nechtěli it? Jak máme číst fakt, že něko říká až teď nebo že něko říká jinak než dříve? Nemůžepřečíst, ale můžeme si to dopřipisat, čímž se jeho součástí i naše předpoklady - „doku- m“ se stává nepřítomné.

o ovšem potom pojímat určitý například audiovizuálního vyv-ání jako způsob zaznamená- zality, jak se to od manifestu kého filmaře Johna Griersona z žruba sedmdesát let v sou- tí s Griersonovým výrazem mentární film“?

á velikost záběru zachycuje eality - celek nebo detail? e více reálný, aktér „doku- rního“ filmu, který kvůli ozici a světu pije poprvé v ži- voji ranní kávu v poleďné a na místě než obvykle - nebo he- terý udělá v inscenaci toz? v tomto případě reálnější hra- ní, u něhož víme, že je hraný, m „dokumentární“, u kterého íme?

líže označíme například Mar- dudláček, Karla Vachka nebo Spátu za dokumentaristy, co něho z jejich myšlení a tvorby nujeme? Jsou existencialistu

Hapla bližší filmy někoho z výše uvedených tvůrců nebo snímky Schormovy, a to s herci i bez nich? Podobá se Vachkovu explozionalismu z tvorby ostatních „dokumenta- ristů“ něco tak jako eruptivnost Ha- vetových děl? U kterého „doku- mentaristy“ najdeme lyrizující a ro- mantizující gesto, které by se podobalo Spátovým filmům tak ja- ko poetika Jasného? Anebo který „dokumentarista“ vnímá svět tak ja- ko Martina Kudláček, jejímuž myš- lení v rámci otevřené časoprostoro- vé struktury odpovídá nejspíše (vor- ba Antonioniho?

Proč se na „dokumentární“ film nevztahují termíny z estetiky, lite- rární vědy a společenských věd, které umožňují pojmenovat a mys- let myticitnost Čiřavského filmu. Haplovy eseje, Jankovy filosofující črt, presokratické vnímání časo- prostoru jako živlu Martiny Kudlá- ček, Kvasničkyvyměrné reportá- že, Spátovy portréty, medailony, fejetony nebo třeba sociologické filmy Třeštkové?

Nejen polemikou s „dokumenta- rismem“ je filosofický film Vítá Ja- nečka s příznačným názvem *Nové možnosti (pokračování)*, v němž filosof Miroslav Petříček jedoucí v lanovce a s proměňující se kraji- nou v pozadí hovoří o tom, jak se nám se změnou místa či objektivu mění to, co pozorujeme, a nepřimo tak říká, že ve filmu nemůže jít o to, jaké množství reality natočíme, nýbrž o to, jak a jaká realita se nato- čí. Protože nic než realita se ani na- točit nedá.

Východisko

Pokus o převod možných „doku- mentaristických“ postupů do ráme- ce určujících filosofických para- digmat 20. století by mohli vypadat následovně:

- doslovnost: pozitivistická a fe- nomenologická snaha nahlédnout a předat co nejsrozumitelněji a nejú- plněji určitá fakta.
- dvojakost: strukturalistická



„Dokumentarista“ Karel Vachek je filmován svým žákem, „dokumentaristou“ Janem Gogolou mladším

Foto archiv Martina Gogolova

snaha o zpodobnění faktů v určité struktuře.

- tekutost: post-strukturalistická snaha o rozpuštění faktů a struktur v dění jedinečnosti.

Nejde přitom o návrh klasifikace „dokumentů“, ale o záměr snímání různorodé reflektovat s tím, že tepr- ve důsledky tohoto přístupu by měly odhalit výše naznačenou možnost žánrů a myšlení. Prostor v novinách přitom neumožňuje promyslet prolní- ní vyjmenovaných postupů, ke kterému dochází v rámci díla jedno- ho autora, filmu i na úrovni sekven- ci a záběru. O to více je třeba vnímat tento text jako východisko.

Dvoslovnost

Dvoslovnost lze ilustrovat třeba na filmových vzpomínkových rozhov- orech nebo na představování osobnosti, které je prokládáno

ukázkami z tvorby. U přírodopis- ných či stříhových historických snímků doplňují experti přímo či prostřednictvím komentáře to, co je na obrazovce - sdělují. „proč tento lev loví“ nebo „proč byla podepsá- na Postupimská dohoda“. Zvuk s obrazem se zde vzájemně doplňu- jí v přímých souvislostech, jejichž významy neopouští záběr či sek- kvenci a tedy daný časoprostor.

Vždy vidíme a slyšíme to, o čem se hovoří, nebo toho, kdo hovoří. Jde tu o snahu podat nezprostředko- vaný rozhovor, kontakt s někým či s něčím. V podstatě se nemění svi- ceni ani velikost záběru, v místnosti detail či polodetail, na ulici celek či polocelek a kauzální montáž zajiš- ťuje evidentní logické přechody.

Tyto standardizované postupy mají tendenci neutralizovat roli mé- dia, autora i snímaného, který zde větší rekaptuluje či něco oznamu- je. Informační film rezignuje na používání metafor, analogií, sym- bolů. Jeho základní vlastností je vý- znamová apriornost. Významy se během vnímání filmu netvoří, jsou v něm již obsaženy a záleží na divá- koví, jaký jim přisoudí smysl.

Dvojakost

Za prvé: *Struktura vnitřní*. Autor nepřesahuje hranice toho, co sní- má. Přistupuje ke svým objektům jako k danostem, snaží se vystihnout něco z nich, chce představit určitě téma či osobnost v tom, co je pro ně určující. Autor zde ne- zpochybnuje, nýbrž metaforizuje dosavadní význam. Neusiluje o polohu jiného kontextu. Vytváří sice svoji zobrazovací strukturu, ale její hranice nepřesahuje hrani- ce struktury zobrazovaného.

Ve snímku Jana Spáty *Respicie- ním* říká jedna ze starých opuš- těných vdov: „*To když v noci člo- věku je špatné a teď nemáte ni- ko ve stavení a teď kumpak se má-*

te obrátit? A to jsem ještě od ves- nice.“ Pod výpovědí se ozve hud- ba a kamera zaměřeným oknem zaostří na vzdálený domek. Sa- mota, tedy zobrazované, je nazna- čena vzdáleným domem, tedy zo- brazujícím, který vidíme přes ma- lé okénko, navozující dojem těs- něho prostoru a zároveň psychické stísněnosti. Dojem opuštěnosti a izolace je umocněn zaměřeností okna.

Podobu struktury vnitřní jako principu představení někoho či něčeho mají třeba televizní cykly *GEN, Genus*. Jak se žije... Kdo je... Deset století architektury.

Za druhé: *Struktura vnější*. Zo- brazovací struktura přesahuje strukturu zobrazovanou (stává se vůči ní vnější). Tentokrát jde o to, vystihnout něco, co bylo doposud pouze možností zobrazovaného.

Martina Kudláček ve filmu *Ši- lená láska* nesnímá Ludvíka Švá- ba pouze jako surrealistického básníka a překladatele, ale přímo jako surrealistickou bytost, čehož lze dosáhnout zase jenom snahou o surrealistický pohled. A tak po- zorujeme Švábovo bytí prostřed- nictvím vnější struktury oboživi- telníka, který propojuje vědomí s podvědomím, pro něhož je svět nedělitelnou hmotou, jejíž nestab- ilitná struktura je analogická k milovanému živlu umělce, tedy k vodě. Ludvík Šváb se koupě ve vaně a prostřednictvím filmové projekce i v moři, v rybníce, dále nalévá čaj, klíče hází z okna do kaluže, aby návštěva mohla „vplout“. Švábovo tělo splývá s vodním živlem jako jeho vědomí s časoprostorem, v němž se pohy- buje ekvilibristicky jako akvabe- ly, jejichž podvodní tance filmem proplopují. Vzniká zde před au- torkou nezjevený vodní pozemský svět Ludvíka Švába - povodení ja- ko stav ducha.

Za třetí: *Struktura paralelní*. Neboli existence struktur, které se vůči sobě vymezují a vyjevují tak své kontexty. Autor vede dialog s osobností či s tématem a může promlouvat sám nebo prostřednic- tvím jiného tématu či jiné osoby, tak jako třeba Jana Ševčíková ve filmu *Jakub* snímá podobu jedno- ho místa skrze vzpomínání vesni- čanů na zemřelého souseda.

Film *Drahomíry Vihanové Otázky pro dvě ženy* sestává ze tří struktur: žena vědkyně, potom žena železničářka, která je teč „naivní“ básnička, a v neposlední řadě sama Vihanová jako přítelky- ně obou uvedených žen a autorka filmu zároveň, takže jde vlastně o „Otázky pro tři ženy“. V průbě- hu filmu můžeme přemýšlet o růz- ných podobách ženství a v této možnosti zamýšlet se nad věcmi i nad sebou s vědomím odlišných kontextů právě spočívá princip paralelního postupu.

Na paralelním principu byl za- ložen třeba televizní cyklus *Lapi- dárium*, který sledoval příběh předmětu vymezeného vůči příbě- hu společnosti, nebo cyklus *Leto- pisy z Měslné Lhoty*, v jejichž rámci byl příběh předmětu ve vztahu ke společnosti nahrazen příběhem konkrétního člověka.

Tekutost

Fakta a struktury roztváří v dění. V rámci tekutosti se metafory ne- zobrazují, nýbrž vznikají, je třeba je „vyfilmovat“. Ambici tekutosti by v případě *Šilene lásky* bylo vy- tří čaje na koberec a zachycení re- akce Ludvíka Švába na tuto formu vodního živlu, v tekutém filmu by tančil Šváb jako podvodní akva- belka poté, co by těžkopádně při- stoupil k bazénu.

Filmem Karla Vachka *Spřízně- ní* volbou protéká mimo jiné se- kvence, v níž usedlí regionální ta- jemnici upoceně smolí odhodla- nou politickou výzvu. Když se jim zdá, že se blíží k momentu politic- ké závažnosti, tak vykážou filma- ře z místnosti ven, za dveře. V dal- ším záběru vidíme klíčovou díрку, k níž je nasměrován mikrofon a dveře se tak proměňují v bránu, chráničící tabu. Vzhledem k banál- nosti utajovaného získává takto zpodobněná tabuizace groteskní a obłudnou vyhraněnost, v níž spatřujeme sebesvazující tendenci člověka uzamknout se s tím, s čím se identifikuje.

Mikrofon je zde v záběru, ale zároveň směřuje mimo záběr, čímž zpřítomňuje médium jako zobrazující, které musí vždy, ať už přímo či nepřimo, stát i mimo jed- notlivé záběry, jestliže mají jed- notlivosti splýnout v celek. Skrze obousměrný pohyb mikrofonu do záběru i ze záběru se pohybuje i divák. Díky mikrofonu sleduje situaci očima z místnosti vyhoze- ných filmařů, ale zároveň může sledovat myšlení, které takto vy- volává, snímá a spojuje situace. Ovšem k tomuto spoji dochází teprve prostřednictvím diváka, který se stává spoluautorem pro- měny filmového plátna v deltu tek- uté reality.

Ať žije film!

Autor je režisér a dramaturg dokumentárních filmů

ERCE



Nemusíme k sobě patřit, abychom