

Podle Emilie Lakomé básník 1. února 1928 řekl: „Nyní se ctižádostí a sportem uštvala a zemřela triadvacetiletá herečka Jarmila Novotná. Měla malý fond síly.“ (S. 391.) Inu, byla to Jarmila Horáková a zemřela až devatenáct dnů poté.

Navzdory všem pochybnostem je zaznamenán hodný zápis z 26. května 1926: Otokar Březina byl s Františkem Bílkem „v kinu na Chaplinovi“. Krom jiného soudí: „Kino podává své děje kubisticky, pomocí skrvn položených vedle sebe, jimiž jsou jeho mžikové obrázky. Jimi dovede znázorniti i smělé věci, jež se na divadle znázorniti nedají. (...) Co kina lidem celkem podávají, je většinou nedostatečné. Jest to duchovní podvýživa. Duch žádá práci, a tu mu kina nedávají.“ (S. 331–332.)

Když se čtenář prokouše do čtvrté stovky stran z Březiny, narůstá v něm obava z nedorozumění: řetězec, který vede od Boha přes Březinu a jeho svět až ke čtenáři, drží pohromadě jen setrvačností úcty. Když dočítáme pětistou devatenáctou stranu Jana Zábrany, toužíte číst dál; v útržcích paměti je tu vypsán tragický osud člověka, který, zlomen fatální křivdou, neodpustil – ale je to také důvěrný rozhovor, který svědčí a usvědčuje, rozhovor o celém životě.

Michal Bregant

* * *

Mikrodramaturgie dokumentarismu

Pavel Branko: Mikrodramaturgia dokumentarizmu.

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, edícia SIGNANS, 1991, 95 s., náklad 600 výtisků.

Studie publicisty Pavla Branka vychází s dvacetiletým zpožděním, a to nikoliv proto, jak sám autor vysvětluje v úvodu, že by byl v době jejího vzniku vadil normalizátorům její obsah. Nepříjemné bylo jméno autora, jež se ocitlo na seznamu těch, s nimiž „se nedoporučovalo spolupracovat“. Pavel Branko přispíval v šedesátých letech do slovenských kulturních a filmových časopisů a publikoval také na stránkách Filmu a doby. Psal recenze a kritiky dokumentárních filmů a seznamoval čtenáře zejména s tendencemi dokumentaristiky.

V *Mikrodramaturgii dokumentarizmu* si zjevně nečiní nárok na nějakou objektivní teoretickou koncepci. Jeho cílem je „seznámit se složkami a vyjadřovacími prostředky, jak je používají všechny druhy a typy non-fiction filmů“. Jeho tématem je „mikrodramaturgie“, již chápe jako kategorizaci vyjadřovacích prostředků a posléze návod (příklady) jejich použití. Jeho metodou je třídění a popis různých přístupů a metod demonstrovaných na konkrétních dílech klasiků dokumentárního

filmu (Vertova, Flahertyho, Rouche, Leacocka), méně již na filmech slovenských a českých tvůrců.

Druhá část titulu studie, pojem „dokumentarizmus“, může čtenáře zprvu zarazit, neboť logičtější by byla „dokumentaristika“ nebo „dokumentární tvorba“. Branko chtěl patrně naznačit, že jeho téma se netýká úzce jen tvorby dokumentárních filmů, ale filmové tvorby obecně. Koncovka -izmus naznačuje směřování, v tomto případě tendenci k dokumentárnímu zachycování skutečnosti, popř. dokumentární stylizaci, již Branko vztahuje i na oblast hraného filmu.

Pro lepší orientaci v látce rozdělil autor studii na dvě části, jejichž označení vyvolají přinejmenším rozpaky: 1. non-fiction film se souběžnou vazbou obrazu a zvuku; 2. non-fiction film s různoběžnou vazbou obrazu a zvuku. Došlo zde k terminologickému zmatení, autor evidentně myslí synchronní a asynchronní (kontrapunktický) vztah obrazu a zvuku, jak ostatně dosvědčuje obsah kapitol. Obraz a zvuk jsou vždy souběžné tehdy, kdy zvuk vychází ze snímané reality, je jí vlastní, a také v druhém případě, kdy jde o zvuk doprovodný, jehož vazba s obrazem vzniká při dokončovacích pracích, kdy má tvůrce možnost vytvářet nespočetné kombinace vazby obrazu a zvuku a obohacovat významovou rovinu díla. I v druhém případě však jde o souběžné použití obrazu a zvuku.

V první části se Branko zabývá více méně technickými prostředky dokumentárního snímání, určuje funkci a způsob využití prostorové a časové deformace reality, užití barvy a možnosti vztahu obrazu a zvuku, zejména v cinéma direct a cinéma verité, a vždy uvádí konkrétní příklady filmů. Jelikož použití uváděných výrazových prostředků vztahuje na všechny druhy a typy non-fiction filmu, jeví se jako nadbytečné zařazení kapitoly Non-fiction, typy, druhy a žánry. Jednak jeho typologie je značně povrchní a nedůsledná i na svou dobu (například řadí do jedné roviny dokumentární film autorský, reportáž, agitku atd.), navíc pak v dalším výkladu nikde žánrově nespecifikuje, když demonstruje používání jednotlivých výrazových prostředků. Stejně nepropracovaná je kapitola Autentizmus a pravda v dokumentárním filmu (vhodnější by byl pojem „autenticita“). Branko se stále pohybuje v rovině názorného výkladu pro praktické použití jednotlivých prvků, což jej vede k absolutní eliminaci noetického hlediska; tak se mu stane, že jedním z hlavních kritérií pravdivosti je pro něj ověřitelnost zaznamenané reality realitou skutečnou (cituje Flahertyho). Podobně zjednodušeně se zabývá metodou rekonstrukce, již nazývá jednorázovým prvkem, který staví do kontrastu s metodou, při níž režisér dokumentu organizuje předkamerovou skutečnost, aby mohl zachytit periodicky se opakující činnosti (Branko ji nazývá periodickým prvkem).

Branko není teoretik. Důsledně vychází z vlastních pozorování a při uvádění příkladů „zbytečně“ nezobecňuje. V neustálé konfrontaci dvou přístupů k dokumentárnímu snímání (Flaherty, Vertov) dochází k pokusu o definici dvou základních modelů, jež později na teoretické bázi specifikoval teoretik Peter Mihálik jako díla s „událostní kompozicí“, jejímž představitelem je Flaherty, a díla s „kompozicí tematickou“, již uplatňoval Vertov (viz P. Mihálik: *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava 1983, s. 280).

V druhé části studie se Branko soustřeďuje na vazbu obrazu a zvuku z hlediska

možností kontrapunktického využití hudby, ruchů, slova a ticha. Zatímco v první části pojímal zvuk nediferencovaně, jako celistvou výrazovou složku, která ve spojení s obrazem vytváří různé možnosti vyjádření, zde klade důraz na jednotlivé prvky zvukové složky a jejich kontrapunktické využití pro vazbu obrazu a zvuku v množství variant, jež se nabízejí autorskému typu tvůrce. Na toho se Branko obrací především.

Přes jistou neutříděnost, mnohdy zmatenost, nedořečenost věcí i jistou nedůslednost ve výkladu (jeden příklad za všechny: například v podkapitolce Transcendentní slovo jako emocionální signál. Klíč. nepadne o slovu ani slovo a ani z příkladu filmu *Archeológia* není patrné, jak je zde slovní doprovod použit) se nedomnívám, že by Brankova studie neměla co říci. *Mikrodramaturgia dokumentarizmu* je užitečnou publikací, jež jednak dokládá určitou úroveň myšlení o dokumentárním filmu (z této oblasti chybí u nás literatura vůbec) a za druhé je tím, čím ji chtěl autor mít v úvodu: studie může být i dnes příručkou pro studenty k seznámení se s funkcí vyjadřovacích postupů a jistě může být zajímavá i pro začínající filmové kritiky (hlavně pro ty, kteří nestudovali film) k tomu, aby si povšimli možností, s nimiž mohou přistupovat k recenzovaným dílům.

Jana Hádková