

cepci z hlediska fenomenologie uvízl na půli cesty a, bohužel, možnosti a sílu fenomenologické filmové teorie spíš zamlžil.

Vlastimil Z u s k a

Slovenský dokumentární film jako předmět bádání

Václav Macek:

K dějinám slovenského dokumentárního filmu.

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum.

Bratislava 1992. 173 s., náklad 500 ks.

O tom, že dokumentární film je přirozenou součástí každé národní filmové tvorby snad už dnes nikdo nepochybuje. Jako takový má tento druh filmu samozřejmě právo na svou teorii i na své dějiny, avšak bádání o tomto tématu je doposud značně chudé. V oblasti myšlení o filmu je dokumentární film stejnou popelkou jako v kinematografii: leží kdesi na okraji zájmu odborníků.

V tomto světle se nová práce slovenského publicisty a teoretika Václava Macka *K dějinám slovenského dokumentárního filmu* jeví jako téměř donquijotský čin. Kniha je de facto prvním pokusem shrnout v celku vývoje slovenské non-fiction tvorby od jejích počátků až do roku 1990. Dosud se porůznu v časopisech objevovaly jen dílčí pohledy na tuto problematiku (Macek se o nich zmiňuje v seznamu literatury a mnohdy jich užívá i jako pramenů), jíž se obsáhleji věnuje jen Antonín Navrátil v publikaci o vývoji československé dokumentární tvorby *Cesty k pravdě či lži* (ČFÚ, 1968); ovšem Macek se k obsahu kapitoly věnované slovenské dokumentaristice, rovněž tak jako k pozdější dosud rukopisné Navrátilově studii *Zápasy o slovenský dokumentární film*, vyjadřuje kriticky (s. 7, 98).

Ve svém pojetí dějin slovenské dokumentaristiky vychází Macek z tradiční periodizace společenského vývoje, vymezeného zde lety 1938 (skutečný vznik slovenského dokumentu autor časově umisťuje do třicátých let), 1945, 1948, 1956, 1963, 1969, přičemž v dalších zlomových bodech daných roky 1960, 1976 nebo 1983 přihlíží k vnitřnímu vývoji slovenské dokumentární tvorby. V dalším členění se orientuje na produkčně výrobní hlediska (jež ovšem s tím prvním velmi úzce souvisejí). V takovéto přehledové studii je to jistě při tak velkém objemu výroby, jaký dokumentární tvorba v kinematografické produkci představuje, nejlogičtější postup. Macek se nevyhýbá ani hledisku osobnostnímu, i když vzhledem k charakteru práce mu dává menší prostor; vždy alespoň stručně připomíná jednotlivé osobnosti slovenské dokumentaristiky a hodnotí jejich přínos.

K celkové koncepci práce nelze mít podstatnější výhrady. Autor se s přehledem pohybuje v obrovském množství historického materiálu, je maximálně objektivní i přesný,

pokud jde o historické členění a závěry. Jako velice účelné se jeví pregnantní vymezení tématu i orientace na žánrově tematickou oblast zkoumané problematiky, jež autorovi umožňují soustředit se na určité druhy non-fiction tvorby (etnografický, politický, sociální, psychologický film a filmy o umění), aniž by přitom zkresloval vývoj dokumentárního filmu jako celku. Co chybí, je důkladnější analýza vztahu politiky a ideologie k dokumentu.

Politická moc považovala dokumentární film především za propagandistický nástroj svého působení na společnost. Vždy šlo o to, aby dokument sloužil ideovým a politickým záměrům vládnoucí strany, což zásadně ovlivňovalo autorský i dramaturgický přístup k tvorbě. Macek sice citlivě vnímá dějinnou svázanost dokumentární tvorby a společenského vývoje, ale zmiňuje ji vždy jen jakoby na okraj. Toto opomenutí nebo možná vědomá snaha nezabřednout do politických analýz vede autora v některých momentech ke zkratovým závěrům. Například když charakterizuje období druhé půle sedmdesátých let (kdy se mimo jiné točilo hodně portrétů hrdinů socialistické práce) a píše, že tehdy „...cez portréty úspěšných pracovníkov mohol preniknúť do dokumentárnej produkcie závan bezprostrednej reality. Avšak autori sa spokojili s falošnými a povrchnými uzávermi, ich obraz postáv postrádal autentickosť a pravdivosť“ (s. 82). Macek patrně zapomněl, že v době, kdy dramaturgové a vedoucí studií fungovali zároveň jako hlídači ideové čistoty (nahrazovali cenzuru, která oficiálně neexistovala), měli autoři pramalý prostor pro nějaké hloubkové analýzy. Neměli ani odvahu a chuť nadělat si problémy tím, že by vpustili do svých filmů „závan bezprostřední reality“. Právě v této souvislosti mohla být ve studii větší pozornost věnována dramaturgii jako praktickému mezičlánku mezi direktivním řízením a samotnou tvorbou, neboť právě prostřednictvím dramaturgie se utvářela budoucí podoba produkce. Jedním z příkladů mohou například být portréty umělců – právě dramaturgie určovala, kdo je dostatečně zavedená a prověřená osobnost, aby o ní mohl být natočen film. Ze strachu před problémy (mnohdy i vinou autocenzury tvůrců) vznikaly portréty umělců vesměs kmetského věku (viz s. 35). A dělo se tak v různých obdobích sledovaného vývoje, pouze v momentech uvolnění ideologického tlaku bylo možno na plátně spatřit i lidi mladší a umění modernější.

Stejně jako témata byly eliminovány vyjadřovací metody i některé žánry, nejvíc ty, v nichž do popředí vystupuje autorská osobnost a vlastní názor tvůrce – proto chyběl dlouho žánr eseje, který přímo předpokládá osobní přístup k tématu.

Macek sice konstatuje, že dramaturgie pohotově využívala každého uvolnění direktivního tlaku (v tomto smyslu připomíná koncem sedmdesátých let dramaturgickou praxi Marcely Jurovské, Dezidera Ursíniho a Mariána Urbana, s.82), ale zapomíná, že i v těchto pro dokumentární film šťastnějších obdobích nadále existovala tematická tabu. Tvorba se stále pohybovala v sice nepsaných, leč přísně daných mantinelech, které se jen tu a tam podařilo nepatrně posunout. Přesáhlo-li úsilí autorů a osvěcených dramaturgů „únosnou míru“, následovaly zásahy do již hotových filmů nebo přímo zákazy promítání (viz např. kauzu filmu *Tam a späť* režiséra Fera Feniče, s. 84). Poté se vždy pozornost ideových strážců zvýšila a utužila se i autocenzura tvůrců.

Macek o všech těchto aspektech pochopitelně ví a také je vždy v určitých momentech připomíná, ale vzhledem k tomu, že kontroverzní vztah ideologie versus tvorba byl pro celé období (především v padesátých letech a v období normalizace) **symptomatický**, zasloužil by si býval samostatnou a důkladnější analýzu.

Jiná má výtku se týká Mackova až ortodoxního pojetí dokumentární tvorby jako výsledku určitého kolektivního, předem naplánovaného snažení. Jako by každý film nebyl individuálním dílem, jako by existovala nějaká předem daná vývojová cesta a autoři citlivě nereagovali na všechny impulsy doby. Dokumentaristika se jako jakákoliv jiná tvorba vyvíjí v projevech individuálních a u nás snad ani nikdy nešlo o vědomé vytváření nějaké školy či směru, jak to známe z předválečné Anglie či z šedesátých let ve Francii a USA. V centrálně řízené kinematografii ovšem existoval unifikující tlak diktovaný „shora“ prostřednictvím tzv. ideově tematických plánů. V zemích, kde je direktivní řízení tvorby neznámým jevem, obraz doby vytvářejí filmové dokumenty teprve zpětně, v dodatečných historických či teoretických syntézách.

Nesdílím autorův názor, že z filmů natočených v první polovině padesátých let nelze tuto dobu poznat (s. 38); a zdá se, že stejně pohlíží i na jiná období. Odhlédneme-li od dokumentaristické hodnoty, lze svědectví o době vytěžit právě z ideologicky podmíněné výpovědi, ze zamlčování témat, z tvarových konvencí a dokumentaristických klišé.

Už titul Mackovy knihy naznačuje, že práce nechce suplovat velkou syntézu. Ta by měla zprostředkovat hlubší poznání příčinných souvislostí ve vývoji dokumentární tvorby a měla by vyrůstat z pevnějšího teoretického zázemí, bude-li chtít překročit rámec zasvěcenějšího popisu. Budoucí Dějiny slovenského dokumentu mají v knize Václava Macka solidní základ.

Jana Hádková