

Články

DOKUMENTÁRNÍ FILM A MODERNISTICKÁ AVANTGARDA

Bill Nichols

Ouvertura

Jak je možné, že se občas ve stejném historickém momentu vynoří ty nejformálnější a často nejabstraktnější, nejpolitičtější a někdy i nejdidaktičtější filmy, vzájemně se plodně promíchají a následně se od sebe oddělí? Čím bylo toto oddělení motivováno a do jaké míry bylo úspěšné, nebo naopak neúspěšné? Způsob, jakým chápeme vztah dokumentárního filmu a modernistické avantgardy, vyžaduje revizi. Obzvláště je nutné znovu zvážit onen rozšířený příběh o „zrodu“ dokumentárního filmu v rané kinematografii (1895 – 1905). Jak toto pojetí, vepsané téměř do všech našich filmových historií, zakrývá zmiňovaný akt oddělení? Jakému alternativnímu popisu brání?

O původu dokumentárního filmu je zdánlivě již dlouhou dobu jasno. První snímky Louise Lumiéra z roku 1895 ukázaly schopnost filmu dokumentovat svět kolem nás. Zde, na počátku filmu, leží zrod dokumentární tradice. NANUK, ČLOVĚK PRIMITIVNÍ (1922) Roberta Flahertyho obohatil záznamy dobového světa o vývoj zápletky, napětí a hlavního hrdinu. Dal dokumentární tendenci novou vitalitu. A John Grierson, největší mistr hnutí dokumentárního filmu, prostřednictvím vlastního filmového portréty rybaření v Severním moři pod názvem RYBÁŘI přesvědčil v roce 1929 britskou vládu k tomu, aby založila filmovou sekci Britské obchodní komory (Empire Marketing Board), orgánu pověřeného cirkulací potravinářských výrobků a propagací „impéria“ pojímaného, slovy Griersona, ne jako „vláda nad lidem“, ale jako „spojené úsilí při obdělávání půdy, sklizení úrody a plánování světového hospodářství“. ¹⁾ Grierson řídil institucionální základnu pro dokumentární filmovou tvorbu, a tak praxe dokumentárního filmu dosáhla zralosti. Až ve chvíli, kdy se mi naskytla příležitost připravovat přednášku zabývající se podobnostmi a rozdíly mezi vývojem holandské avantgardy, dokumentárního filmaře Jorise Ivense a ruského suprematistického malíře Kazimira Maleviče, začal jsem se zabývat otázkou, zdali onen příběh o počátcích dokumentárního filmu nepatří spíše k mýtům nežli do historie. ²⁾

1) John Grierson, *The E.M.B. Film Unit*. In: Forsyth Hardy (ed.), *Grierson on Documentary*. New York 1971, s. 165.

2) Viz Bill Nichols, *The Documentary and the Turn from Modernism*. In: Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam 1999, s. 148 – 159.

Vlivem zavedeného příběhu o počátcích dokumentu stále přetrvává umělé oddělení avantgardy od dokumentárního filmu, které zastírá jejich nevyhnutelnou blízkost. Chtěl bych namísto příběhu o časném zrodu a postupném dospívání ukázat, že dokumentární film se jako skutečná praxe utváří až v letech dvacátých a na počátku let třicátých. Dřívější pokusy nejsou ani tak rodícím se dokumentem jako spíše filmy vytvořenými podle odlišných formálních i společenských principů. Vznik dokumentárního filmu znamená sloučení tří již dříve existujících prvků – fotografického realismu, narativní struktury a modernistické fragmentace – obohacených o nový důraz na rétoriku společenského přesvědčování. Sama tato kombinace prvků se stala zdrojem svárů. Nejnebezpečnější prvek, tedy ten, který skýtal nejpodvrtnější potenciál, čili modernistická fragmentace, vyžadoval nejopatrnější přístup. Grierson byl velmi znepokojený jeho spojením s radikálními proměnami subjektivity, prosazovanými evropskou avantgardou, a radikálními změnami v politické moci, které prosazovali konstruktivističtí umělci a sověští filmaři. Grierson, stručně řečeno, přizpůsobil radikální potenciál filmu mnohem méně zneklidňujícím cílům.

Modernistické postupy fragmentace a juxtapozice propůjčily dokumentárnímu filmu uměleckou auru, díky které jej bylo možné odlišit od primitivnější formy raných *aktualit* či zpravodajského filmu. Tyto postupy sice přispěly k dobrému jménu dokumentárního filmu, ale hrozilo, že budou odvádět pozornost od jeho aktivistických cílů. Příbuznost a přetrvávání modernistické estetiky v konkrétní dokumentaristické praxi přispěla k tomu, že byl vliv avantgardy dvacátých let na vývoj dokumentárního filmu potlačován, a to nejpatrněji v textech a prohlášeních Johna Griersona. Modernistické elitářství a textová obtížnost patřily k vlastnostem, kterých bylo záhodno se vystříhat. Historické spojení modernistických postupů a dokumentárního řečnictví,³⁾ jež byly již od počátku dvacátých let patrné ve většině sovětských i evropských děl, do Griersonových vlastních textů neproniklo. Stejná slepá skvrna přetrvává i v dalších historiích dokumentárního filmu. Třebaže byl přínos avantgardy ve veřejném diskursu takových postav jako Grierson zamlčován, vracel se v konkrétní formě a stylu raného dokumentárního filmu samotného. Potlačení vyjadřuje sílu popření – to, co se historie dokumentárního filmu snažila popřít, nebyla jen explicitní estetická návaznost, nýbrž radikálně transformativní potenciál filmu, který uskutečňovala velká část mezinárodní avantgardy. Namísto něj převládla umírněnější rétorika, usměrňovaná praktickými otázkami dne. Grierson a jemu podobní na filmu obhajovali především jeho schopnost dokumentovat, demonstrovat či nanejvýš dramatizovat patřičné nebo nepatřičné podmínky individuálního občanství a státní zodpovědnosti.

Má základní teze zní, že vlna dokumentaristické činnosti se formuje tehdy, když film vstupuje do přímých služeb rozličných, již existujících snah usilujících v průběhu

3) Nichols používá termíny *oratory* (orátorství), *oration* (orace) a *orator* (orátor) pro označení aktivity, formy a původce (více či méně zjevně) persvazivního projevu dokumentárních filmů, jenž má charakter veřejného řečnictví. V přítomném překladu uvedené termíny překládáme jako řečnictví, veřejná řeč a řečník, ale touto poznámkou upozorňujeme na to, že v dokumentárním filmu se nevztahují jen k mluvenému slovu (komentáři), nýbrž také k dalším výrazovým materiálům a kódům, jež mohou sloužit jako prostředky argumentace a apelu (obrazový záznam, montáž, pohyblivé rámování, titulky, hudba atd.) – srov. B. Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington – Indianapolis 1991, s. 134 – 141 (pozn. red.).

dvacátých a třicátých let o vybudování národní identity. Dokumentární filmy potvrzují, nebo zpochybňují moc státu. Věnují se otázkám veřejného významu a v konfrontaci s nimi potvrzují, nebo napadají roli státu. K dokumentární tradici mě původně přivedly tyto akty nesouhlasu spíše než potvrzení, táhnoucí se od tvorby filmových a fotografických spolků z let třicátých až ke zpravodajskému filmu let sedmdesátých.⁴⁾ Radikální potenciál filmu odporovat státu a jeho zákonu, nebo jej potvrzovat, učinily z dokumentárního filmu vzpurného spojence těch, kteří byli u moci. Dokumentární film, stejně jako film avantgardní, stavěl známé jevy do nového světla, a to ne vždy tak, jak by si přály existující vlády. Zformování dokumentaristického hnutí vyžadovalo disciplínu, kterou mu daly takové postavy jako Grierson ve Velké Británii, Pare Lorentz ve Spojených státech, Joseph Goebbels v Německu a Anatolij Lunačarskij a Alexandr Ždanov v Sovětském svazu, a to proto, aby dokument vstoupil do služeb politického a ideologického programu daného národního státu.

Modernistická avantgarda, ke které se mimo jiné řadí Man Ray, René Clair, Hans Richter, Louis Delluc, Jean Vigo, Alberto Cavalcanti, Louis Buñuel, Sergej Ejzenštejn, Dziga Vertov a ruští konstruktivisté, hranice této binární opozice souhlasu a odporu, soustředěné na buržoazně demokratický stát, přesahovala. Nabízela alternativní témata a zaměření, dokud posílení socialistického realismu, nástup fašismu a stalinismu, nezbytnost emigrace a tlaky velké hospodářské krize nevyčerpaly její zdroje. V pohledu avantgardy byly stát a problémy občanství zastíněny otázkami percepce a vědomí, estetiky a etiky, společenského chování a nevědomí, jednání a touhy. Tyto otázky byly podnětnější a naléhavější nežli ty, které zaměstnávaly pozornost strážců státní moci.

1. Příběh o původu a otázka modelů

Kolem roku 1930, se zavedením zvuku do kin a s počátkem globální krize, byl dokumentární film rozšířen jako specifická forma filmové tvorby. Co jej přivedlo na svět? Standardní historie předpokládají dokumentární tradici nebo tendenci, která existovala dlouho předtím, než došlo ke zformování dokumentárního hnutí či institucionální praxe. Tento původ zaručuje dokumentárnímu filmu práva prvorozeného, ale, jak uvidíme, představuje také problém. Byla-li dokumentární forma skryta ve filmu od začátku, proč trvalo přibližně třicet let, než jí Grierson vtiskl název *dokumentární*?

Podle důvěrně známého příběhu o pravých předcích dokumentárního filmu vše začíná prvotní láskou filmu k povrchu věcí, jeho tajemnou schopností zachytit život takový, jaký je. Dokumentární film představuje zralou formu toho, co se již projevovalo v raném filmu s jeho ohromným katalogem lidí, míst a věcí, posbíraných z celého světa. Britský dokumentarista a historik Paul Rotha v roce 1939 napsal, že dokumentární film z omezeného prostoru fikce unikl do „širšího prostoru skutečnosti, kde se za filmovou hodnotu považuje spontaneita přirozeného chování a zvuku se využívá kreativně,

4) Viz Bill Nichols, *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*. New York 1980.

nikoli pouze reproduktivně. Tento postoj samozřejmě tvoří formální základ dokumentárního filmu.⁵⁾

Filmový historik Jack Ellis uvažuje o padesát let později podobným způsobem: Dokumentární filmy, „dá se říci, začaly se zrodem filmu jako takového. Již filmované záznamy skutečnosti v experimentech techniků Edisonovy laboratoře ve West Orange v New Jersey k nim lze počítat.“⁶⁾ Erik Barnouw, autor nejrozsáhlejších dějin dokumentárního filmu, v úvodu svého pojednání hovoří o průkopnících devadesátých let 19. století, kteří pociťovali „neodolatelnou potřebu zdokumentovat nějaký jev či děj a vynalezli způsob, jak na to. V jejich díle zažíval dokumentární film své prenatální vzruchy.“⁷⁾

V těchto příbězích o počátcích spojují Rotha, Ellis a Barnouw rodící se dokumentární tvorbu s fotografickou či indexovou dokumentací existujících jevů.⁸⁾ Přechod od dokumentu k dokumentárnímu filmu tedy sleduje evoluční vývoj. Jakmile dodáme zralou narativní výbavu ve formě Flahertyho NANUKA, ČLOVĚKA PRIMITIVNÍHO a Griersonovy mohutné organizační schopnosti, stanou se rázem z prenatálních vzruchů dospělá kroky. Grierson jako prométheovský hrdina tomuto dřímajícímu obru vdechuje život zcela sám: „Rychlý rozkvět dokumentárního modu byl z velké části dílem skotského rodáka Johna Griersona.“⁹⁾ Jak říká sám Grierson: „Financují se pouze filmy, které zaručí kasovní úspěch, a filmy, které naplní cíle propagandy. Žádné jiné. Jsou vymezeny přísné hranice, ve kterých se film dosud musel rozvíjet a v rámci kterých se bude rozvíjet

5) Paul Rotha, *Documentary Film: The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as It Exists in Reality*. London 1935, s. 79.

6) Jack C. Ellis, *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Eaglewood Cliffs, NJ 1989, s. 9.

7) Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York 1993, s. 3.

8) Richard Meran Barsam, další z historiků dokumentární tvorby, rozlišuje cestopisy, týdeníky a další formy nonfikce, které patří do sféry dokumentu, ale má sklon na tyto dějiny roubovat vlastní, současné pojetí dokumentu, místo aby nabídl příběh původu jako takový. „Dokumentární film“ se podle něj jednoduše objevuje, jakmile jej Grierson v roce 1926 pojmenuje, jako specifická forma nonfikce, utvářená americkými, britskými, sovětskými a kontinentálními/evropskými variantami. Viz Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History*. New York 1973.

Brian Winston začíná svým krajanem, Britem Johnem Griersonem. Ačkoli i on bere na vědomí jiné formy nonfikce, které dokumentárnímu filmu předcházely, počáteční moment zrodu podle něj reprezentují až Grierson, raný a méně oslavovaný příklad Edwarda Curtise s jeho *IN THE LAND OF THE HEADHUNTERS* (1915) a Flaherty se svojí koloniální zátěží a důrazem na přetváření života v umění. Winston ve skutečnosti odkazuje k ještě poněkud hlubším kořenům v realismu 19. století po Courbetovi: tento realismus, zdá se, buduje základy estetických principů, které se nějakým, ne zcela specifikovaným způsobem přenášejí do filmu. Viz Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London 1995, s. 8 – 10, 19 – 23, 26 – 29. Ze všech těchto pojetí vysvítá představa relativně hladkého přechodu od fotografického realismu k dokumentárnímu zobrazování. Vynikající obecné dějiny filmu od Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, *Film History: An Introduction* (New York 1994), sledují stejnou linii, ale v méně vyhraněné podobě. Dokumentární film dvacátých let představují následovně: „Před příchodem dvacátých let se výroba dokumentárních filmů omezovala na filmové týdeníky a krátké přírodní snímky“, což je tvrzení, které zahlazuje ostřejší odlišení raného používání fotografického realismu od skutečného nástupu dokumentární tvorby ve dvacátých letech (s. 202). Naznačují, že kořeny dokumentární tradice lze vystopovat už v raném filmu, jejich vlastní dějiny ale sílu tohoto mýtu spíše minimalizují.

9) Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History: An Introduction*. New York 1994, s. 352.

i nadále.¹⁰⁾ Dokumentaristická forma tak přivádí k životu dříve nenaplněný propagandistický (oratorický) potenciál filmu. Jinak řečeno, tento mýtus o původu vyvolává určitou otázku. Jsou-li fotografie i film od počátku obdařeny schopností zaznamenávat (dokumentovat), proč musíme po začátku filmu čekat ještě tři desetiletí, než se objeví skutečné hnutí dokumentárního filmu? Nejde nevyhnutelně o rozhodující akt historický spíše než o přirozený evoluční vývoj?¹¹⁾

Alternativní dějiny, které zde předkládám, zdůrazňují, že nástup dokumentárního filmu proběhl za podmínek, jež byly specifické pro moment jeho zrodu po první světové válce, a nikoli pro jeho údajné předky. Do hry se zapojují již zavedené prvky filmu. Dokumentární formu na sebe berou pouze za specifických historických okolností, které působí jako „inovační podněty, pohyby, které dávají vzniknout novým potencialitám“.¹²⁾ Nebýt těchto okolností, potenciality by pouze dřímaly nebo by přispěly ke zcela jiným vlnám či žánrům.¹³⁾ Mýty o původu, hovořící o vzdálených předcích a spleťtém rodokmenu, nový

10) J. Grierson, *The E.M.B Film Unit*, s. 165.

11) Abigail Solomon-Godeauová poukazuje na to, že taková díla jako např. fotografie občanské války Matthea Bradyho či fotografie Indie a Nepálu Samuela Bourmeho v 60. letech 19. století dokumentární formu či tradici přímo nevytvořily; naopak, považovalo se za samozřejmé, že taková díla budou plnit základní funkci fotografického obrazu, spočívající v zaznamenávání či dokumentování existující reality. Označit takové obrazy za dokumentární by znamenalo vytvářet tautologii: „Převážná část použitých fotografických obrazů před zavedením uvedeného termínu [ve dvacátých letech] byla tím, co bychom automaticky označili za dokumentární, a proto je zřejmé, že samotný pojem dokumentární je historický, a nikoli ontologický.“ Dokonce i fotografické ilustrace Jacoba Riise pro knihu *How the Other Half Lives* (1890), ač jsou Solomon-Godeauovou považovány za možné předchůdce dokumentárních hnutí třicátých let, takováto hnutí přímo či bezprostředně nezažehly. Bylo zapotřebí dlouhého období symbolismu a estetismu v podobě fotografického piktorialismu, který dokumentární umožnil uniknout tautologii a dát jméno specifické formě. Srov. Abigail Solomon-Godeau, *Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography*. In: Lorne Falk – Barbara Fischer (eds.), *The Event Horizon: Essays on Hope, Sexuality, Social Space, and Media(tion) in Art*. Toronto 1987, s. 193, 195.

12) Viz Maureen Turim, *The Ethics of Form: Structure and Gender in Maya Deren's Challenge to the Cinema*. In: Bill Nichols (ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley 2001.

13) První desetiletí filmu dalo vzniknout udivujícímu množství materiálu shromážděného po celém světě cestujícími filmaři. Jestliže tehdy mnoho zemí, včetně těch, jež byly stále s Evropou svázány koloniální nadvládou, zažilo začátky průmyslu pohyblivého obrazu, mělo to souvislost s vyráběním aktualit, jež podrobně popisovaly lokální místa a události. Rané dějiny filmu a dokumentaristiky jako např. Rothův *Documentary Film* nicméně opomíjejí zakládající tvorbu ze zemí třetího světa a na vědomí berou jen díla ze Sovětského svazu a kontinentální Evropy. Dějiny věnované kinematografiím třetího světa, jež byly napsané před nedávnem, v tomto opomíjení pokračují. Některé se o těchto raných počínech zmiňují, ale připisují jim jen minimální význam pro vývoj národních kinematografií či praxi dokumentárního filmu jako takovou.

Dějiny dokumentárního filmu třetího světa před druhou světovou válkou se sice někdy berou na vědomí, ale obecně se jim nepřipisuje velký význam. Historikové mají ve zvyku popisovat vznik národního filmu jako nástup stálé produkce dlouhometrážních hraných filmů. Nicméně, jak v jednom přátelském rozhovoru podotkla Catherine Benamouová, dokumentární tvorba v Mexiku v období před druhou světovou válkou zcela jistě existovala, stejně jako tomu pravděpodobně bylo i v dalších zemích. Totéž naznačuje i text Aurelia de los Eyese, *The Silent Cinema* (In: Paulo Antonio Paranaгуá (ed.), *Mexican Cinema*. London 1995, s. 63 – 78), ve kterém autor popisuje dokumentární tvorbu v 10. letech, která „s cílem informovat [...] vyvinula vlastní způsob reprezentace a bez omezení, s naprostou svobodou pečlivě zaznamenávala hlavní národní události“ (s. 69). Většina produkce se jeví spíše jako dokumentace než

žánr legitimizují, neboť jej vybavují zřetelnou rodovou linií, která sahá až hluboko ke zrodu samotné kinematografie. Není náhodou, že takovéto mýty brání podrobnému zkoumání podobností a přesahů mezi dokumentárním filmem dvacátých let a praktikami s ním souběžnými, především avantgardou. Rovněž racionalizují prosazování hranic oddělujících dokumentární film od alternativ, které s ním „zjevně“ nesouvisejí.

Ve skutečnosti se ze čtyř prvků, které přispěly ke zformování vlny dokumentárního filmu, v roce 1895 nabízel pouze jeden: schopnost filmu velmi věrně zaznamenávat viditelné jevy. K této schopnosti musíme přičíst tři o něco mladší prvky: 1. postupné rozvinutí narativních kódů a specificky filmových konvencí (1905 – 1915), které umožňují kterémukoli filmu využít vyprávěcí strukturu příběhu schopnou vzbudit důvěru v zobrazující gesta, a to především prostřednictvím důrazu na životné postavy, lineární děje a filmové uspořádání času a prostoru na základě kontinuálního, paralelního a hlediskového střihu¹⁴⁾; 2. neopomíjenější prvek: široká škála modernistických, avantgardních postupů, které se úspěšně rozvíjejí po celá dvacátá léta; 3. rejstřík rétorických, persvazivních strategií, které nabízejí specifickou formu zapojení diváka.

Žádný z těchto prvků sám o sobě nevede ke vzniku dokumentárního filmu. Od každého z nich vede vývoj také jinými směry. Než abychom stopovali linii původu dokumentárního filmu, bude užitečnější, když každý z těchto prvků ve stručnosti popíšeme a ukážeme, jak ke zrodu formy dokumentárního filmu v období mezi válkami přispěl.

1.1 Fotografický realismus

„Kino atrakcí“, popsané Tomem Gunningem jako převládající modus reprezentace před rokem 1906, se stejně jako vědecká dokumentace opírá o autentizující účinek kamerové optiky a fotografických emulzí při vytváření obrazů, které vykazují přesně daný soubor vztahů s tím, co reprezentují. Vědecké důkazy i karnevalové atrakce ukazují pozoruhodné aspekty světa s indexovou přesností. Obrazy tohoto druhu mohou snadno sloužit jako dokumenty, nikoli však jako dokumentární filmy.¹⁵⁾ V rámci vědy poskytují důkazy či

dokumentární film a chronologický přehled v knize říká, že „dokumentární tvorba je definitivně opuštěna“ kolem roku 1917 (s. 23), kdy nabývá rozhodujícího vlivu importovaný model *film d'art*, nicméně de los Eyesův podrobný popis dokládá tvrzení Benamouové. Tato oblast filmového výzkumu teprve čeká na rozsáhlejší bádání.

14) *Point-of-view editing* (pozn. red.).

15) Na záznamy či dokumenty se již dlouho pohlíží jako na faktické prvky historického záznamu, zproštěného komentátorských strategií řečníka či interpretačních sklonů historika. Dokumentární filmy na druhé straně vznikají jako produkty persvazivního či přinejmenším poetického záměru přimět publikum vidět a jednat jinak. Když John Grierson chválil snímek *MOANA* za jeho „dokumentární hodnotu“ (nikoli však jeho dokumentární formu), přiznával mu, navzdory jeho fikčnímu východisku, hodnotu záznamu kultury na tichomořském ostrově: přednosti dokumentu prosvítaly za vykonstruovanostmi fikce.

William Stott v *Documentary Expression and Thirties America* (New York 1973) přesvědčivě dokládá, že dokumentární tradice „přenáší a sděluje pocit [...] pocit je na prvním místě“ (s. 7n). Rétorická tradice, jejímž specifickým projevem je i tradice dokumentárního filmu, vždy přikládala velkou důležitost pocitu či emoci coby prostředkům, jak publikum pohnout k přijetí určitého souboru hodnot či k určitému jednání. Objev poststrukturalismu, že dokumenty jsou samy rétorickými konstrukty určenými k tomu, aby

zaznamenávají jevy za hranicí toho, co vidí oko. Jako „atrakce“ si vynucují „pozornost diváka, podněcují vizuální zvědavost a skýtají rozkoš na základě vzrušující podívané – jedinečné události, fiktivní či dokumentární, která je zajímavá sama o sobě“.¹⁶⁾

Kino atrakcí, nespoutané narativní strukturou či vědeckou analýzou, je formou excitace, exhibicionismu a podívané. Plodí účinek srovnatelný s působením pořadů „reality TV“, jako jsou COPS nebo SURVIVOR, zejména díl Isn't this amazing!¹⁷⁾ Stáváme se svědky podivných, násilných, nebezpečných nebo katastrofických událostí, ale dostává se nám k nim jen minimálního vysvětlení. Jeden pořad, uváděný v lednu 2000 na stanici ABC, nesl název Out of Control People (Lidé, kteří se neovládají) a nabídl – zcela ve stylu MONDO CANE¹⁸⁾ – přehled výtržností fotbalových fanoušků, studentského řádění, vězeňských povstání a dalších projevů odpovídajících jeho názvu, to vše doprovázeno zlomky komentáře „odborníků“ hovořících o davovém chování a skupinové psychologii. Cílem tohoto pořadu evidentně bylo ukojit touhu po senzacích, a nikoli vychovávat či vzdělávat. Použitím „dokumentárních“ obrazů skutečných událostí tato honba za senzacemi nesmírně získala.

Jak rádi dokazovali surrealisté, jazyk senzacechtivosti se může snadno vloudit i do vědeckých protokolů. Lisa Cartwrightová tento průzkum skrytého nitra vědeckého experimentování dále rozvíjí a zachycuje případy zneužití dokumentárních obrazů v pracích, které zamýšlejí sledovat vědecký postup, ale uchylují se k morbiditě a spektakulárnosti.¹⁹⁾ Takovéto působení probouzí spíše pocity údivu a někdy pobouření než racionální porozumění. Allan Sekula poukazuje na to, že dokumentární tvorba může nakupit horu důkazů, „a přesto tento žánr, ve svém obrazovém předvedení vědeckých a pedantsky ověřených „faktů“, současně napomáhá spektaklu, podráždění sítnice, voyeurismu, hrůze, závisti a nostalgii, a naopak jen málo kritickému porozumění sociálnímu světu“.²⁰⁾

Toto domnělé právo na poznání, které exotickým cestopisům dovoluje vydávat se za vědecké výpovědi, se v klasické surrealistické/dadaistické formě stalo terčem znepokojujícího vylíčení chudoby španělského kraje Las Hurdes v Buñuelově ZEMI BEZ CHLEBA (1932) – samotný tento film má fascinujícího předchůdce v pseudocestopisu o strastiplné cestě napříč Saharou, CROSSING THE GREAT SAGRADA (1922), Adriana Brunela. Buñuelův film se velmi poučil z etnografické studie o chudém španělském kraji, vydané

na základě své zdánlivé objektivnosti nesly důkazní váhu v celkové diskusi, neumenšuje zásadní důležitost emocí spojených se záměrem přesvědčit, který dává rétorice i dokumentárnímu filmu jeho společenský význam.

16) Tom Gunning, *The Cinema of Attractions*. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, s. 58.

17) Viz můj text *At the Limits of Reality (TV)* (in: Bill Nichols, *Blurred Boundaries*. Bloomington 1994, s. 43 – 62), kde naleznete rozsáhlé pojednání o programech „reality TV“ a jejich vztahu k tradici dokumentárního filmu.

18) MONDO CANE je kultovní „shockumentary“ z 60. let, bizarní dokument zachycující podivné a výstřední lidské chování (pozn. red.).

19) Viz Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis 1995. Cartwrightová předkládá rozsáhlý výčet příkladů dokládajících zneužívání vědeckých metod, jakož i pseudovědecké používání lékařského zobrazování.

20) Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*. In: *Against the Grain: Essay and Photo Works 1973 – 1983*. Halifax 1984, s. 57.

o několik let dříve, ale současně převrací vědu na hlavu, aby zdůraznil onu senzacechtivost, která obklopuje „atrakce“, namíchané z prvků každodenního života Hurdanos. ZEMĚ BEZ CHLEBA odsuzuje samotné metody práce v terénu, detailního popisu a humanistického vcítění, které budou v nadcházejících desetiletích tvořit pilíř etnografické zkušenosti.²¹⁾

Podívaná v raném filmu se stejně jako viditelné důkazy ve vědě opírala o dojem fotografického realismu, aby nás přesvědčila o autenticitě pozoruhodných výjevů. K jednomu z nejpronikavějších spojení podívané a fotografického realismu dochází v pornografii. Znamky autentičnosti potvrzují, že se odehrál opravdový sexuální akt, byť tento akt, podobně jako většina fikčních dějů, proběhl výhradně kvůli tomu, aby byl nafilmován. Nebudeme nic riskovat, učiníme-li závěr, že dokumentární potenciál fotografického obrazu přímo k praxi dokumentárního filmu nevede. Ani podívaná a předvádění, ani věda a dokumentace formu dokumentárního filmu nezaručují. Jednotlivá hnutí určuje historická nahodilost, nikoli genetický původ. Je zapotřebí něco víc než jen schopnost vytvářet vizuální záznamy, jakkoli i to může být užitečné.

1.2 Narativní struktura

Propůjčuje-li se indexový obraz a kinematografický záznam rozmanitým účelům, může také sloužit jako nutná, byť ne postačující podmínka vzniku dokumentárního filmu. Podobně do rovnice vstupuje i vyprávění. Vyprávění zcela zřejmě směřuje jinam, k fikci, a to natolik, že význam, jaký má pro dokumentární film, lze lehce podcenit. Není mnoho těch, kteří by tvrdili, že dokumentární film je evolučním vyvrcholením narativních schopností filmu. Vyprávění působí tak, že činí z času něco víc než jednoduché trvání či vjem. Prostřednictvím zavedení časové osy jednotlivých dějů a událostí, které zahrnují postavy, nebo, obecněji řečeno, činitele (zvířata, města, neviditelné síly, kolektivní masy atd.), vyprávění naplňuje čas historickým významem. Vyprávění dokumentárnímu filmu umožňuje propůjčit náhodám význam historických událostí. Překonává fetišizující půvab spektaklu a faktickou nezvratnost vědy. Obnovuje tajemství a moc historického vědomí.²²⁾

Vyprávění nejenže usnadňuje zobrazování historického času, ale rovněž poskytuje nástroje pro zavedení moralizujícího hlediska či sociálního názoru autora a struktury završení, pomocí které jsou počáteční rozpory uspokojivě vyřešeny. Toto rozuzlení dodává názorům, hlediskům a řešením, které film předkládá, punc nezvratnosti. Takováto struktura, která se v klasické narativní fikci typicky zaměřuje na hlavní postavu nebo hrdinu, se ukazuje jako neoddělitelná od individualizovaných činitelů či hrdinů; sociální problémy jako např. nevyhovující bydlení, záplavy, odloučenost vzdálených oblastí nebo

21) Tato etnografická studie je doktorskou disertací Maurice Legendrea, *Les Jurdes: Études de géographie humaine* (vydáno Školou pro vyšší španělská studia 1927). Podle životopisu Johna Baxtera byl Buñuel rovněž obeznámen s popisem této oblasti z pera Miguela de Unamuna z roku 1922 v jeho knize *Andanzas y visiones españolas*. Viz John Baxter, *Buñuel*. New York 1994, s. 136 – 146.

22) Viz Hayden White, *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory*. In: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore 1987, s. 26 – 57.

vykořisťování celé třídy mohou do příběhu vnést počáteční nerovnováhu. Rozuzlení potom nevyplyvá ani tak z toho, co vykoná hrdina, jako spíš z řešení, která předkládá sám dokument: likvidace slumů ve snímku *PROBLÉMY S BYDLENÍM* (1935); založení TVA²³⁾ v ŘECE (1937); výstavba železnice v *TURKSIB* (1929); a stávka dělníků ve snímku *BORINAGE* (1934).²⁴⁾ Forma takových filmů přebírá roli tradičně vyhrazenou hrdinskému úsilí individuálního protagonisty.

1.3 Modernistické postupy

Třetí prvek, jenž přispěl ke vzniku formy dokumentárního filmu, představuje modernistická avantgarda dvacátých let. Právě toto milieu s jemu vlastními formálními konvencemi a společenskými cíli, s vlastní směsicí obhájců a praktiků, institucí a diskursů, s vlastní škálou předpokladů a očekávání na straně diváků a umělců poskytuje dokumentaristickému hnutí techniky znázorňování i nápomocný společenský kontext.

Osobnosti jako Buñuel, Vigo, Dziga Vertov, Richter, Delluc a Joris Ivens se lehce pohybovaly mezi zdůrazňováním samotných formálních účinků, v souladu s tradicí modernismu, a důrazem na společenský dopad, v souladu s dokumentaristickou tendencí.²⁵⁾

Snímky, kterým byl společný podnět avantgardy, jako např. nerealizovaný projekt „filmové městské symfonie“ *Dynamika velkoměsta* (1921 – 1922)²⁶⁾ Lászla Moholy-Nage, *HOREČKA* (Louis Delluc, 1921), *NÁVRAT K ROZUMU* (Man Ray, 1923), *MECHANICKÝ BALET*

23) TVA – Tennessee Valley Authority (pozn. překl.).

24) Vývoj postav a zájem o vědomí jednotlivce, ač tvoří základní součást klasického filmového vyprávění, je něčím, co by koncem 20. a začátkem 30. let kromě Roberta Flahertyho přijalo za své jen málo dokumentaristů (Flaherty dokončuje *NANUKA, ČLOVĚKA PRIMITIVNÍHO* /1922/ a *MOANU* /1926/ ještě předtím, než se termín *dokumentární* vůbec začíná běžně používat). Tato forma fokalizace se později rozšíří s nástupem *cinéma verité*, *direct cinema* neboli observačního filmu na konci 50. let a v 60. letech; od 70. let dál pokračuje širokou škálou dokumentárních snímků, které jakožto nejdůležitější aspekt své struktury využívají rozhovor. (Jako tzv. *observational mode* či *observational documentaries* Nichols označuje to, „co Erik Barnouw nazývá *direct cinema* a co jiní jako Stephen Mamber popisují jako *cinéma vérité*. [...] Observační modus klade důraz na neintervenování filmaře.“ Viz B. Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, s. 38 – pozn. red.)

25) Peter Wollen hovoří o dvou avantgardách, jež působily ve 20. letech: první tvoří evropští filmaři – umělci, kteří potlačují označované, aby abstraktními či transcendentálními postupy prozkoumali označující, a druhou filmaři ze Sovětského svazu, kteří zdůrazňují prvořadost označovaného – viz jeho text *Two Avant-Gardes*. In: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London 1982, s. 92 – 104. Jako raný moment přímého střetu těchto dvou avantgard uvádí Ejzenštejnovu setkání s Richtermem na kongresu avantgardy v Le Sarraz roku 1929, který ovšem pro Wollena předznamenává „spíše konec nežli začátek epochy“ (s. 94). Wollenova charakterizace evropské formalistické avantgardy a sovětské politické avantgardy opomíjí velkou míru vzájemného ovlivňování mezi sovětskými a evropskými umělci a filmaři, které probíhalo po celá 20. léta, přehlíží prvky fotografického realismu v evropských dílech a nesleduje vývoj individuálních tvůrčích drah napříč těmito nejasnými hranicemi. Wollen se zapomíná zmínit o veškerých formách dokumentárního výrazu ve 20. a 30. letech a spatřuje kategorie a tábory tam, kde já vidím pouze strategické kroky k vytvoření takovýchto kategorií na podkladě mnohem prostupnějších kvalit.

26) Reprodukce jeho výtvarné koncepce a storyboardu pro tento film lze nalézt v katalogu sestaveném péčí IVAM (Institut Valencia d'Art Moderne), *László Moholy-Nagy*. Valencia 1991, s. 167 – 182.

(Fernand Léger, 1924), MECHANISMUS VELKÉHO MOZKU (Vsevolod Pudovkin, 1926), JEN HODINY (Alberto Cavalcanti, 1926), ŠESTINA SVĚTA (Dziga Vertov, 1926), MOST (Joris Ivens, 1927), EMAK BAKIA (Man Ray, 1927), DOPOLEDNÍ STRAŠIDLO (Hans Richter, 1927), SYMFONIE VELKOMĚSTA (Walter Ruttmann, 1927), ANDALUSKÝ PES (Luis Buñuel a Salvador Dalí, 1928), INFLACE (Hans Richter, 1928), MUŽ S KINOAPARÁTEM (Dziga Vertov, 1929), DĚŠŤ (Joris Ivens, 1929), NA SLOVÍČKO, NIZZO (Jean Vigo, 1929), ZLATÝ VĚK (Luis Buñuel, 1930), SŮL PRO SVANETHI (Michail Kalatozov, 1930) a ZEMĚ BEZ CHLEBA (Luis Buñuel, 1932), tuto těsnou blízkost modernistického hledání a dokumentaristického projevu potvrzují.

Podobné splnutí zájmů je patrné zvláště v Sovětském svazu, a to po celá dvacátá léta a ještě na počátku let třicátých, než převážil vliv socialistického realismu. Postavy jako Alexandr Rodčenko, Vladimir Tatlin, Věra Stěpanovová, Kazimir Malevič (v pozdních malbách), El Lisickij, Alexej Gan, Ljubov Popovová, Alexandr Vesnin, bratři Stenbergovi či Vladimir Majakovskij patřili k velké řadě umělců podílejících se na konstruktivistickém hnutí, ve kterém se spojovala formální inovace se společenským využitím.

Bez schopnosti bořit stávající a tvořit nové by dokumentární filmová tvorba nebyla jako specifická rétorická praxe možná. Právě modernistická avantgarda nejdůsledněji naplňuje Griersonovo vlastní volání po „tvůrčím pojetí skutečnosti“.²⁷⁾ Explozivní síla avantgardních postupů rozvrací a tříští soudržnost, stabilitu a přirozenost dominantního světa realistické reprezentace. Dokumentární filmy z meziválečné doby spojují obrazy s pozoruhodnou svobodou, plně v souladu s průkopnickým duchem avantgardy. (Komentář mimo obraz, poetický či vysvětlující, jim propůjčuje účelovost, jaké se avantgarda obvykle vyhýbala.) Raúl Ruiz nám onu úžasnou heterogenost dokumentárních obrazů připomíná ve svém televizním snímku DES GRANDS ÉVÉNEMENTS ET DE GENS ORDINAIRES (1979), kde jeho mluvený komentář mimo obraz popisuje tento nezvyklý rys dokumentárním filmem prezentovaného světa, zatímco my jsme svědky koláže izolovaných předmětů každodenního života, které se před námi vrství jeden přes druhý.

„Tvůrčí pojetí skutečnosti“ není pouze zaznamenáno či zachyceno, nýbrž vytvořeno autorem. Tvůrčí přístup činí z faktů fikci v tom smyslu, na který poukazuje kořen slovesa *ingere*, tedy tvarovat či formovat. Koncept tvorby nebo autorství nás přenáší od indexových záznamů existujících faktů k sémiotice konstruovaného významu a projevu (*address*) autorského já. Jak tvrdil Ivens: „Tím, co umělce odlišuje od skutečnosti i jednoduchého zaznamenávání, je pouze jeho osobnost.“²⁸⁾ Nebo jak v roce 1923 prohlásil Dziga Vertov, osobnost, kterou si přisvojují historici dokumentárního filmu, byť on sám vyrůstal v teorii i praxi z hlubokých kořenů konstruktivistické avantgardy: „Má cesta vede k svěžímu chápání světa. A já nově vyložím neznámý vám svět.“²⁹⁾

V podobném duchu zaútočil Rodčenko na tradici malovaných portrétů jako na romantickou mystifikaci, jež se nemůže měřit s dokumentární silou fotografie či, ještě lépe, série

27) Paul Rotha, *Documentary Film*, s. 70.

28) Joris Ivens, *Reflections on the Avant-garde Documentary*. In: Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907 – 1939. Volume II: 1929 – 1939*. Princeton 1988, s. 80.

29) Cit. dle překladu Antonína Navrátila. Dziga Vertov, *Usnesení Rady tří z 10. dubna 1923*. In: A. Navrátil, *Dziga Vertov. Revolucionář dokumentárního filmu*. Praha 1974, s. 181.

fotografií: „Umění nemá v moderním životě žádné místo. [...] S nástupem fotografií už nemůže být řeč o jednotlivém, neměnném portrétu. [...] Fotografie představuje konkrétní moment dokumentárně. [...] Ponechte člověka vykryštalizovat ne v jediném ‚syntetickém‘ portrétu, ale prostřednictvím mnoha snímků, pořízených v různých časech a za různých podmínkách.“³⁰⁾

Modernistické prvky fragmentace, ozvláštnění a zcizování (*ostranenie*, *Verfremdungseffekt*), koláže, abstrakce, relativity, antiiluzionismu a obecného odmítnutí transparentnosti realistické reprezentace, to vše proniká do tvorby dokumentárních filmařů. Jak napsal Dziga Vertov: „Jsem filmové oko, vytvořím člověka dokonalejšího než je bohem stvořený Adam [...]. Z jednoho si беру ruce, nejsilnější a nejjobratnější, z druhého si беру nohy, nejrychlejší a nejdokonaleji stavěné, z třetího si беру hlavu, nejkrásnější a nejvýraznější, a montáží vytvořím nového, dokonalého člověka.“³¹⁾ Takovéto postupy a cíle nepromlouvají ani tak o útěku ze sociálního světa do estetického snění, nýbrž spíše o kritice „ideologie realismu“, jež slouží k „udržování předem vytvořené představy nějaké vnější reality, kterou je třeba napodobovat, a především k podporování víry v existenci nějaké sdílené běžné, každodenní a světské skutečnosti“.³²⁾ Avantgarda dvacátých let měla v úmyslu pojmy a zvyklosti, na základě kterých vytváříme reprezentace sdílené světské reality, nově přezkoumat.

Již zmíněné filmy od *Dynamiky velkoměsta* po *ZEMI BEZ CHLEBA* kombinují avantgardní tendence s dokumentárním zaměřením. Vyvádějí své diváky z iluze jakékoli normální, běžné skutečnosti. Tvorba tohoto druhu utváří nový systém rozumění. Uprostřed sociálního hnutí, kdy, jak prohlašovala ruská revoluce, „buržoazie jako třída začíná ve světě rozkladu společenského řádu a fragmentace zahnívat, přestává onen aktivní a dobovací modus reprezentace reality, kterým je realismus, vyhovovat“.³³⁾ Komu přestává vyhovovat? Přinejmenším těm filmařům a dalším umělcům a aktivistům, kteří nyní začínají vidět věci radikálně nově.

Ve Francii zavedl Delluc pojem *fotogenie*, aby popsal, jak, slovy Richarda Abela, „film působí jako transformativní, objevené médium pohlcení a ozvláštnění“.³⁴⁾ Mezitím se antropologové jako Michel Leiris a Marcel Griaule, modernisté jako Robert Desnos

30) Aleksandr Rodchenko, *Against Synthetic Portrait, for the Snapshot*. In: John B owl t (ed.), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902 – 1934*. New York 1976, s. 251, 253, 254.

31) Dziga Vertov, *Usnesení Rady tří z 10. dubna 1923*, s. 181.

32) Fredric Jameson, *Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism*. In: *The Ideologies of Theory. Volume 2*. Minnesota 1988, s. 121. Zajímavě odlišné, ale též marxistické hodnocení modernismu se objevuje in: Arnold Hauser, *Naturalism, Impressionism, the Film Age*, In: *The Social History of Art. Volume 4*. New York 1951. Hauser v modernismu či „post-impresionismu“ vidí útěk od reality. V odmítnutí hodnot, které popisuje Jameson, spatřuje Hauser ztrátu naděje na vzájemné porozumění založené na stereotypech a konvencích. Označuje proto, v návaznosti na Jeana Paulhana, většinu modernistů za „teroristy“, kteří bojují „proti veškerému zaměření na společenské aktivity a institucionalizaci [...], proti veškeré ‚kultuře‘“, a to v protikladu k „reťorikům“, řečnickým umělcům [...], kteří velmi dobře vědí, že otřepané fráze a klišé jsou daní za vzájemné porozumění“ (s. 232). Dokumentární tvorba evidentně volí tuto druhou možnost, jestli tak ale činí v opozici vůči modernismu, nebo ve spojení s ním, to chce teprve prozkoumat.

33) F. Jameson, c. d., s. 122.

34) Abelova předmluva in: R. Abel, *French Film Theory and Criticism, Volume II*, s. xvi.

a Georges Bataille a vědci jako Carl Einstein a André Schaeffner spojili v časopise *Documents*, aby ukázali prostřednictvím textů i grafické úpravy, že „psát etnografické studie po vzoru koláže znamená vyhnout se zobrazování kultur jako organických celků či sjednocených, realistických světů podléhajících plynulému vysvětlujícímu diskursu.“³⁵⁾ Hannah Höchová, John Heartfield, Moholy-Nagy a Rodčenko k podryvání, novému uspořádávání a transformování tváře fotografické reality využívali techniku fotomontáže.

Namísto struktury klasického vyprávění, jež směřuje k rozuzlení, či podobného modelu řešení problému, který využívá velké množství dokumentárních filmů, dávalo modernistické experimentování přednost nejednoznačné hře s časem a prostorem, která má otevřený konec a místo aby nabízela řešení reálných problémů, zpochybňuje vymezení a prioritu problému jako takového. Modernistické strategie nás upozorňují na nepoddajné jádro potenciálně traumatického narušení, které z historické zkušenosti samotné činí něco velmi odlišného od její narativní reprezentace. Slavoj Žižek ve svém textu, který by mohl být obhajobou těchto radikálních avantgardních transformací, tvrdí: „To, co se v deformacích přesné reprezentace reality vynořuje, je reálno – tedy trauma, kolem kterého se strukturuje sociální realita.“³⁶⁾

Právě tato moc *kombinovat* indexová zobrazení dokumentárního obrazu a radikální juxtapozice času a prostoru, které umožňuje montáž, přitáhla k filmu pozornost mnoha avantgardních umělců. Většina odmítla konvenční narativní strukturu a téma, ale mnoho z nich se nicméně rozhodlo „učinit tématem [filmu] ‚obraz objektu‘, výtvarná a rytmická spojení či juxtapozice znázorňujících ‚dokumentárních‘ obrazů“³⁷⁾ – záměr ne nepodobný cílům Bertolda Brechta, který divadelní režiséry vyzýval k přijetí nového stylu a perspektivy „velkého epického a *dokumentárního* divadla“.³⁸⁾

Modernistická avantgarda vnesla do dokumentárního filmu něco zcela vitálního; imaginativně zrekonstruovala podobu světa prostřednictvím obrazů či záběrů z tohoto světa vzatých. Základním prvkem modernistických děl se staly, stejně jako na Atgetových fotografiích, pouliční scény – od postranních uliček Paříže v Rayově *MOŘSKÉ HVĚZDICI* (1928) až po amsterdamské kaluže a deštníky v *DEŠTI* (1929) Jorise Ivense. Ulice se ve skutečnosti stává místem neznámých požitků a bizarních objevů: tajemná truhlička, kterou upustí žena v *ANDALOUSKÉM PSU*, a „barbarský rituál“ trhání kuřecích hlav, který Buñuel objevuje ve vesnických uličkách *Las Hurdes* v *ZEMI BEZ CHLEBA*. Tyto výjevy přicházejí po ještě ranějších snahách dokumentovat život na ulici, jaké reprezentuje např.

35) James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*. In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge 1988, s. 146.

36) Slavoj Žižek, *Introduction: The Spectre of Ideology*. In: Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*. New York 1994, s. 26.

37) R. Abel, *The Great Debates*. In: R. Abel, *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology 1907 – 1939. Volume I: 1907 – 1929*, s. 331. Abel cituje Fernanda Légera, *Peinture et cinéma*. „Cahiers du mois“ 1925, č. 16 – 17, s. 107n.

38) Brecht svůj esej uzavírá takto: „Režisér je povinen prostřednictvím řady vytrvalých snah obnovovat to, co povede k vytvoření velkého epického a dokumentárního divadla, které je přiměřené naší době“. Bertolt Brecht, *Theatersituation 1917 – 1927*. In: Werner Hecht (ed.), *Schriften zum Theater I*. Frankfurt a. M. 1963 – 1964, s. 95.

neobyčejný filmový materiál natočený pro *Archives de la Planète* Alberta Kahna.³⁹⁾ Jedním příkladem je dosti dlouhý celek zachycující muže na pařížské ulici, kterak vchází a vychází z veřejného záchodku (LES GRANDS BOULEVARD, Paris, říjen 1913). Výměna pohledů, která se odehrává mezi kamerou a uživateli záchodku, vypovídá o surreálné a mnohoznačné povaze této „archivní“ zkušenosti.⁴⁰⁾

Takové obrazy propůjčily obrazům každodenního života historický potenciál, třebaže pozměnily naše běžné vnímání světa. Stačí je jen spoutat řečnickým hlasem filmaře, aby se hodily pro dokumentární zobrazení. Ulice, stejně jako automobil, stroj a město – ve své pozici na půli cesty mezi živým a neživým – poskytují avantgardě, jakož i dokumentaristovi hotovou látku. Od drsné parodie na mužská privilegia v USMĚVAVÉ PANÍ BEUDETOVÉ (1923) Germaine Dulacové k Vigově satirickému pohledu na zahálku městské buržoazie v NA SLOVÍČKO, NIZZO (1930) avantgarda propůjčovala hlas podvracení společenských konvencí. Ačkoli některé avantgardní filmy, jako např. DIAGONALSINFONIE (1924) Vikinga Eggelinga či rané dílo Richtera (RHYTHMUS 23, 1923, RHYTHMUS 25, 1925), mají silný sklon k abstrakci a „čistému filmu“, velká řada děl začíná obrazy rozpoznatelné reality, aby tuto realitu mohla následně přetvořit. V tomto bodě byly konstruktivismus, sovětská montáž a evropská avantgarda zajedno: svět, takový jaký se nám nabízí, skýtá odrazový můstek pro politické i estetické akty transformace.

1.4 Rétorické strategie

Jak si ukážeme později, dokumentární tvorba se specificky vyhranila ve chvíli, kdy fotografický realismus, narativní struktura a modernistická fragmentace začaly sloužit cílům sociálního přesvědčování. Další prvek sociálního vědomí přinesla filmové reprezentaci veřejná řeč. Apelovala na obecnost, aby se ztotožnilo se sociálním hlediskem filmu a bylo podle toho připraveno také jednat. Rétorická řeč – ve formě montážních schémat, mezititulků a mluveného komentáře – usměrňuje zcižující postupy ku prospěchu upřednostňovaných forem společenské změny. Stejně jako ostatní tři zmiňované prvky ani rétorika nutně nevede k dokumentárnímu filmu. Jako persvazivní strategie napomáhá otevřené propagandě, všem formám reklamy a propagace a některým formám žurnalistiky. Ale od extatické oslavy dokončení turkmensko-sibiřské železnice s titulky, které na diváka vystřelují se vzrůstající intenzitou přes rychle nastříhané obrazy valících se vlaků v závěru snímku TURKSIB Victora Turina, k precizní choreografii obrazů mas a vůdců,

39) „Archives de la Planète“ – unikátní pařížská sbírka zaměřená výhradně na vizuální materiál (bez písemných záznamů a klasifikačního systému) dokumentující každodenní život počátku 20. stol. Archiv byl založen francouzským obchodníkem a filantropem Albertem Kahnem, který v letech 1909 až 1931 organizoval výzkumné výpravy geografů a etnologů po celém světě; jeho fotografové a kameramani ve 48 zemích nasnímali 72 tisíc fotografií (v barevné technologii Autochrom) a 180 tisíc metrů filmů (pozn. red.).

40) Za projekci tohoto a dalších materiálů z Kahnova archivu na konferenci *Visible Evidence VIII* (Utrecht, říjen 2000) vděčím Paule Amadové. (P. Amadová je americká badatelka, jež ve svém příspěvku na této konferenci dokazovala, že Kahnovy nonfikční filmy lze chápat jako zdroj pro novou definici historie orientované na každodenní život – pozn. red.).

stoupenců a jejich jediného Führera v TRIUMFU VŮLE (1934) Leni Riefenstahlové umožňovaly rétorické strategie dokumentárnímu výrazu, aby našel vlastní specifický hlas.

2. Historický okamžik dokumentárního filmu

V průběhu dvacátých let se zformovala vlna dokumentární filmové tvorby, což umožnilo rozlišovat mezi modernistickým umělcem a společenským řečníkem. Toto hnutí se nicméně poprvé zformovalo nikoli v britské dokumentární škole, která v této době ještě nebyla založena a v jejímž rámci prosazování dokumentárního filmu vyžadovalo znevažování modernistické avantgardy, nýbrž v konstruktivistickém umění a sovětském filmu, kde se avantgarda a dokumentaristické tendence snoubily v živé interakci.

Grierson si byl stejně jako ostatní dobře vědom sovětského úspěchu a podobností mezi tvorbou Sovětů a jeho vlastními myšlenkami o nové filmové formě. Dokonce to byl on, kdo opatřil snímek TURKSIB anglickými titulky; hrál také klíčovou roli v americké distribuci Ejzenštejnova prvního dlouhého filmu STÁVKA (1925) – díla, které stejně jako Flahertyho MOANA oplývalo dokumentárními hodnotami.⁴¹⁾ Sovětský příklad, tak jako modernistická avantgarda obecně, nicméně pro Griersona představoval jistou formu excesu. Jeho rétorická nevázanost a politický radikalismus až příliš překračovaly hranice toho, co vládní sponzoři očekávali. Griersonova vize role umělce se od té, kterou vyznávali sovětská filmaři a konstruktivističtí umělci dvacátých let lišila. V obou případech se navzájem propletly dva proudy modernistického diskursu, ale v jednom případě v radikální a v druhém v konzervativní formě. Margaret Olinová tyto dva diskursy popisuje jako „jeden ‚dokumentární‘, jenž své čtenáře vyzývá, aby se podíleli na podmínkách, které popisuje, a tím je zlepšovali [což jsem označil také termínem řečnický], a druhý ‚umělecký‘, jenž se zabývá problematikou individuálního já a jinakosti“.⁴²⁾ Dokumentární film ve dvacátých a třicátých letech tohoto smíšení dosahuje tím, že usiluje o zlepšení – a všechny ostatní druhy společenské intervence – ve vztahu k těm kategoriím individuálního já a jinakosti, které se týkají otázek občanství a národního státu.

Princip občanství jako seberealizace, kterého se často dovolávali konstruktivisté a filmaři v Sovětském svazu v souvislosti s tvořením „nového člověka“, se stal jediným *raison d'être* Griersonova pojetí dokumentárního filmu – nikoli rozdmýchávat revoluci, ale udržovat status quo. Griersonova oddanost vládě a korporativnímu sponzorství jakožto jediným schůdným prostředkům institucionální podpory kázala oddělit se od těch radikálnějších potencialit modernistické avantgardy a konkrétního příkladu sovětského filmu. Grierson dlouho a úporně prosazoval takovou praxi dokumentárního filmu, který spíše přesvědčuje, nežli informuje, a spíše vede, nežli pozoruje. Společenský řečník na sebe

41) Viz můj text: *Strike and the Genealogy of Documentary*. In: *Blurred Boundaries*, s. 107 – 116, kde lze nalézt podrobnější pojednání o těchto hodnotách a rovněž úvahy o důsledcích pojmání Ejzenštejnova díla jako příspěvku k vývoji narativního filmu, a nikoli jako součásti pozoruhodného splynutí narativního a nenarativního, faktu a fikce, dokumentu a rétoriky, kterými se toto období sovětského filmu a umění tak dramaticky vyznačuje.

42) Margaret Olin, *'It Is Not Going to Be Easy to Look into Their Eyes': Privilege of Perception in Let Us Now Praise Famous Men*. „Art History“ 1991, č. 14, s. 92.

bral úkol poskytnout zmateným masám prostřednictvím emocionálně (rétoricky) přesvědčivých argumentů morální a politické vedení. Naplnění spočívalo ve vykonávání vlastních povinností vůči společným cílům, které ztělesňoval národní stát. Griersonovy rozpravy o významech a hodnotách, přednostech a modelech se nikdy neodehrávaly ve sféře nadčasové kontemplance. Hrály rozhodující roli v rozvoji toho, co Foucault později nazval „strategie dominance“ ve vztahu k alternativám představovaným evropskou avantgardou a sovětským modelem.⁴³⁾ Jak toho dosáhl?

Grierson mimo jiné ve svém hledání přenesl pozornost z rétorického a organizačního příkladu sovětského filmu na osamocenou, romantickou postavu Roberta Flahertyho, polokomerčního nonkonformistu, zaměřujícího se na hrdinské příběhy, čerpané z exotických míst.⁴⁴⁾ Flaherty měl ten správný cit pro drama a konflikt, ale špatný cit pro modernitu. Grierson v řadě psaných komentářů běduje nad tím, že Flaherty – který za Griersonovy finanční podpory vytvořil PRŮMYSLOVOU BRITÁNIÍ (1933), film pojednávající více o hrnčířích a foukačích skla než o sériové výrobě – zasvětil svého vypravěčského génia zastaralé představě „člověka proti nebesům“ na úkor potřeb moderního občana. Flahertyho dílo vykazovalo „dokumentární hodnotu“, nikoli však dokumentaristův hlas společenského uvědomění. Flaherty nedával žádné poučení člověku z ulice; pouze útěk do dřívějších časů a ke vzdáleným radostem. Grierson na základě této kritiky vyspekuloval zdánlivý problém: jak učinit Flahertyho romantismus – jen krok vzdálený od hollywoodského eskapismu – aktuálním a propagandistickým. To mu umožnilo vyhnout se skutečnému problému: jak učinit radikalismus sovětského filmu stravitelným pro neradikální, buržoazně-demokratické účely.

Pokud se Grierson modelem sovětského filmu vůbec zabýval, dovolával se stejného příhodného obětího beránka, jakého si vytvořil již v případě Flahertyho; sovětské filmy považoval za eskapistické a málo pragmatické, stejně jako Flahertyho. Grierson napsal, že „velcí ruští režiséři [...] začali s propagandou a ta je zformovala. [...] Když někdo zaznamenává světovou revoluci, musí přinejmenším vyvinout rytmus, jak ji snímat. [...]

43) Hubert L. Dreyfus – Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago 1983 (2. vyd.), s. 109.

44) Zde podaný popis snižuje Flahertyho význam. Jeho dílo dalo podnět dalším, kteří později přijali jméno dokumentaristé, a už tím má očividnou důležitost. Na druhé straně, Flaherty nepatřil k žádnému rozsáhlejšímu hnutí, nýbrž usiloval o to najít si svou vlastní niku na trhu s komerčními celovečerními filmy. Ovlivněn filmem Edwarda Curtise z roku 1915 *IN THE LAND OF THE HEADHUNTERS* spojil ve svém prvním celovečerním snímku *NANUK, ČLOVĚK PRIMITIVNÍ* (1922) etnografický cit pro detaily každodenního života a společenského rituálu s výrazným sklonem k dramatu, ne-li melodramatu. Co Flahertymu scházelo, byl řečnický smysl pro sociální přesvědčivost. Upřednostňoval příběh před účinkem, pozorování před napravováním. Jeho důraz na natáčení v terénu, hrdiny z lidu a vyprávění, která vyrůstala z místní situace, vykazuje spřízněnost s neorealistickou tendencí, jak se formovala v poválečné japonské, americké, polské, britské a obzvláště italské kinematografii. Co do dokumentární příbuznosti má blíže ke strategiím pozorování, které v šedesátých letech přijali za své Robert Drew, David a Albert Mayslesové, Richard Leacock, Donald Pennebaker a Frederick Wiseman, nežli k modernistické směsici řečnických a poetických postupů 20. a 30. let či jejich performativním variantám v letech 70. a později. To, že je Flaherty prohlašován za ústřední otcovskou postavu v genealogii dokumentární tvorby, vyplývá spíše z touhy po předcích a liniích ušlechtilého původu nežli z pozorného zkoumání historických okolností, které daly vzniknout produkci dokumentárního filmu.

Celý výsledek byl ale hektický a v důsledku romantický. [...] Po prvním přívalu vzrušujících filmů ruský talent zvolna vybledl.⁴⁴⁵⁾

„Ruští režiséři jsou příliš úzce svázáni – a esteticky zaujati – tím, čemu říkají ‚play films‘, než aby dokázali napomoci ruskému výchovnému filmu. Určitě velmi utrpěli svobodou, jež byla dána umělcům v první nekritické chvíli revolučního nadšení, neboť mají sklon stále víc se uzavírat v osobních dojmech a ve vlastních projevech. [...] Zdá se, že až z nich někdo vyrazí trochu toho umění a celou tu jejich bohémskou nevázanost, bude ruský film moci naplnit svůj vznešený slib daný na konci dvacátých let.“⁴⁴⁶⁾

Grierson se připojuje k obhájčům socialistického realismu, kteří měli kolem roku 1932 politickou moc označit politicky radikální a formálně experimentální směry v sovětském filmu jako neproduktivní podvod. U Griersona bylo na prvním místě jasné a rozhodné využití tvůrčích sil ve prospěch konkrétního společenského cíle. Uměleckou svobodu je třeba důsledně podřídit cílům propagandy, jež má ukázat občanům ten správný postoj vzhledem ke státu.

A jaká slova měl Grierson pro evropskou avantgardu? Její soukromé spíše než veřejné sponzorství se mu jevilo jako diletantské, ne-li úpadkové. Jak se sám vyjádřil, „dokumentární tvorba byla od začátku – kdy jsme poprvé oddělili teorie našich veřejných cílů od cílů Flahertyho [čti: sovětského filmu] – hnutím ‚anti-estetickým‘“.⁴⁷⁾ „Zrodil se další, ještě více nezávislý film. Nemám zde na mysli film *avantgardní*, kterému se nějakou chvíli dařilo ve Francii a který zvedá hlavu pokaždé, když mu to něčí rodinné jmění a mladistvý entusiasmus dovolí. Francouzská *avantgarda* s René Clairem [...] Cavalcantim, Epsteinem a Jeanem Renoirem pádí za svobodou na útratu svých přátel. [...] Bylo tam vše, co je zapotřebí pro nezávislý film, kromě základního principu a oddanosti, která se k tomuto principu váže. [...] Je tu ale něco, co má pevnější základy než *avantgarda*, a to je film propagandistický.“⁴⁸⁾

V letech 1930 až 1932 již dokumentární film existoval, jeho radikální potenciál byl ale postavami jako Grierson využíván pro specifické potřeby národního státu. Jak sám Grierson říká: „Stát je aparát, který zabezpečuje ty nejlepší zájmy lidí. Potřeby státu jsou na prvním místě, a proto musí mít znalost těchto potřeb přednost také ve výchově a vzdělávání. [...] Potřeby státu v tomto významném období revoluční změny jsou naléhavé; a občan nemá ani volný čas, ani potřebné vybavení na to, aby se promiskuitně zaměstnával vlastními mentálními a emocionálními zájmy.“⁴⁹⁾ „V podstatě navrhuji, aby problémy výchovy, vzdělávání a umění a jejich dnešní nevyhnutelný význam spočívaly ve sféře imaginativního výcviku k modernímu občanství, a nikde jinde.“⁵⁰⁾ „Tam je jeho místo

45) J. Grierson, *Summary and Survey: 1935*. In: *Grierson on Documentary*, s. 181n.

46) Tamtéž, s. 183.

47) J. Grierson, *The Documentary Idea: 1942*. In: *Grierson on Documentary*, s. 249.

48) J. Grierson, *Summary and Survey: 1935*, s. 179. Rotha, Griersonův krajan, kráčel ve stejné linii. Francouzskou avantgardu popisoval jako „zhypnotizovanou snadnými triky filmové kamery“. Jejich „často zábavné, ale zřídka hluboké filmy [...] neinspirovalo nic serióznějšího než infantilní teorie“. Viz Paul Rotha, *Documentary Film: The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as It Exists in Reality*. London 1935, s. 85.

49) J. Grierson, *Education and Total Effort*. In: *Grierson on Documentary*, s. 278n.

50) J. Grierson, *The Challenge of Peace*. In: *Grierson on Documentary*, s. 327.

[...] od dramatizace moderní organizace a nových korporativních prvků ve společnosti k dramatizaci sociálních problémů: každá dramatizace je krokem ve snaze porozumět nepoddajné materii našeho moderního občanství a probudit srdce a vůli k jejímu ovládnutí.⁵¹⁾

Tyto poznámky odhalují špičku Griersonova celkovějšího sociálního a estetického zaměření. Ačkoli se dokumentární tvorba ve dvacátých letech podílí na progresivní politice tohoto období a představuje jeden z nejdůležitějších příkladů obratu k tomu, co William Scott nazýval „dokumentární výraz“, Griersonova vlastní pozice připomíná spíše neokonzervativní politickou teorii a elitářskou estetiku skupiny Bloomsbury.⁵²⁾

Griersonův neokonzervatismus čerpá za prvé z předválečných názorů Benedetto Croceho a Grahama Wallase, kteří kladou důraz na intuici a iracionálně jakožto vitální síly zpochybňující liberální důvěru v rozum – sám Grierson z toho vyvodil, že stát musí podněcovat a přesvědčovat, spíše než informovat a vysvětlovat; za druhé z hegelianského idealistického pohledu na stát, který upřednostňoval technokratickou vizi vládnoucí elity před strategickými manévry politických stran; a za třetí z korporativistického modelu státní organizace, ve kterém státní správa moudrých mocných rozsuzovala spory a šířila moudrost, namísto čekání na výsledek úmorných parlamentních debat. Grierson sám sebe stavěl mezi elitu a činil jen málo rozdílů mezi svými stanovisky a zhoubnějšími formami totalitarismu. V roce 1942 Grierson kupříkladu sdělil jednomu příteli názor, že Británie má dvě možnosti; může navázat spojení s Ruskem, nebo s Německem: Anglie „by mohla uzavřít dohodu s Německem, čímž by si zachovala více svých světových privilegií, než kolik by jich mohla zachránit v jakémkoli jiném případě“.⁵³⁾

Griersonova spřízněnost s estetikou skupiny Bloomsbury s sebou za prvé nesla odmítnutí realismu jakožto transparentního stylu. Bylo důležitější využít novátorštějších postupů, včetně těch avantgardních, k prosazování upřednostňovaných řešení sociálních problémů, než vyvolávat dojem sledování žité reality. Za druhé tato spřízněnost znamenala nedůvěru k nástupu masového či lidového obecnstva, neboť od něj se nedal čekat logický politický úsudek. Grierson svůj neokonzervativní pohled na veřejnou „správu“ či propagandu spojoval s estetikou umění jako „kladiva“, které zasahuje nervy a řídí jednání. Vyjádření Clivea Bella, že „společnost musí být prostoupěna, ba co víc, neustále nevědomě živena vlivem této civilizující elity. [...] Většině je třeba sdělit, že existuje i svět myšlení a citů. [...] Ukazovat lodi směr je úkolem nemnohých,“ by snadno mohlo pocházet z úst samotného Griersona.⁵⁴⁾ Umění musí sloužit potřebám idealistického

51) J. Grierson, *The Documentary Idea*, s. 113.

52) Bloomsbury Group – název volného seskupení umělců, spisovatelů a intelektuálů, kteří se počátkem 20. století (počínaje rokem 1907) setkávali v londýnské univerzitní čtvrti Bloomsbury. Jeho členové Lytton Strachey, Clive a Vanessa Bellové, Virginia Woolfová, Duncan Grant, John Maynard Keynes a Roger Fry ideově navazovali mj. na liberální morální filosofii G. E. Moora a francouzský postimpresionismus a svým chováním si vysloužili pověst elitářských estétů a sexuálních dobrodruhů (pozn. red.).

53) Citováno in: Peter Morris, *Re-thinking Grierson: The ideology of John Grierson*. In: Pierre Veronneau – Michael Dorland – Seth Feldman (eds.), *Dialogue: Canadian and Québec Cinema*. Montreal 1987, s. 46. Tento esej nabízí skvělý rozbor Griersonovy ideologické orientace; vděčím mu za mnoho informací, které nabízím v tomto zhuštěném podání.

54) Tamtéž, s. 41.

modelu státu, jinak si nezaslouží finanční podporu. Nejdůležitější je vést masy k plnění občanských povinností a naplňování národního dědictví. Mechanismy této estetiky se mohou zdát totalitářské, ale její idealistické principy a nedůvěra v masy ji ospravedlňují. Máme-li však Griersonovy útoky proti modernistické avantgardě správně zařadit, je třeba, abychom jeho slavnou definici dokumentárního filmu jakožto „tvůrčího pojetí skutečnosti“ spojili s jeho méně známou definicí propagandy jakožto „konstruktivního řízení veřejných záležitostí“.⁵⁵⁾

Dokumentární film získává definici a institucionální bázi tak, že naplňuje svůj potenciál být tím, co Lenin jednou nazval „nejdůležitějším uměním“.⁵⁶⁾ Jde o umění, které je nejlépe vybaveno k tomu, aby prostřednictvím nových technologií fotografické věrnosti a mechanické reprodukce upoutalo masové obecnstvo. Jak ve svém textu pro katalog k Rodčenkově výstavě v Muzeu moderního umění poznamenává Peter Galassi, „přizpůsobení modernistické estetiky nabádacím funkcím bylo ve třicátých letech mezinárodním jevem, který se neohlížel na ideologické rozdíly. [Stalin, Hitler i Henry Luce sdíleli] talent k přesvědčování masového publika o tom, že život je tak dobrý jako obraz, který o něm předkládají. Aby toho dosáhli, jejich umělci modernismus nezavrhli, nýbrž si jej přisvojili.“⁵⁷⁾

Film, stejně jako před ním noviny a rozhlas, propůjčil silný rétorický hlas potřebám moderního státu. Moderní stát potřeboval nalézt způsoby, jak ztvárnit populární a přesvědčivé reprezentace státních politických metod a programů. Takováto představení zapojovala účastníky do rituálních, participačních aktů občanství. Praxe dokumentárního filmu se stala jednou takovou formou rituální účasti.

Ač na modernistické avantgardě ležel stín elitářství, a byla tudíž náchylná k tomu být vystavena kritice, nebylo její největší hrozbou, že nenalezne uplatnění, nýbrž že se uplatní příliš dobře. Samotné postupy fragmentace, zcizování, potlačené víry a aktivované nedůvěry, radikální heterogenosti a arbitrárních konců, typické pro avantgardní film, podvracely institucionální důvěryhodnost a občanskou váženost, kterými chtěl dokumentární tvorbu obdařit Grierson. Modernistická avantgarda ukázala cestu, jak traumatické události zobrazovat méně fetišizujícím způsobem, „než by kdy mohlo dokázat jejich tradiční ztvárnění“.⁵⁸⁾ Grierson a ostatní jemu podobní nicméně hledali nikoli traumata, nýbrž řešení.

55) Tamtéž, s. 45.

56) Citováno in: Jay Leyda, *Kino: The History of the Russian and Soviet Film*. London 1973, s. 161. Ačkoli Grierson této nové filmové formě dává název „dokumentární“, Vertov již předtím, bezmála deset let před Griersonem, vytvářel dílo, které bylo později označeno za dokumentární. Vertov svým filmům nikdy nedával označení, jež by vyjadřovala žánr či kategorii. Pro něj byly jediným skutečným filmem, prostě a jednoduše. Všechny ostatní formy filmové tvorby byly odvozeninami literárních, divadelních či malířských tradic, a tudíž byly neschopné dosáhnout filmové specifičnosti.

57) Peter Galassi, *Rodchenko and Photography's Revolution*. In: Magdalena Dabrowske – Leah Dickerman – Peter Galassi, *Aleksandr Rodchenko*. (katalog k výstavě v MOMA New York, 25. 6. – 6. 10.) New York 1998, s. 130.

58) H. White, *The Modernist Event*. In: Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York 1996, s. 32; cit. dle českého překladu: H. White, *Modernistická událost*. „Iluminace“ 11, 1999, č. 4, s. 18 (přel. K. Hyánková).

Richterův snímek *INFLACE* například zabírá desítky zmatených tváří ve chvíli, kdy peníze ztrácejí cenu a schyluje se ke katastrofě. Jeho abstrahované boční záběry skutečných tváří v neskutečném prostoru se odvíjejí jako nekonečný svitek; traumata technologické modernity se vymykají daňovým opatřením národního státu. *INFLACE* nefetišizuje žádné hrdiny, žádnou manažerskou elitu, žádné řešení, ani příběh pro povzbuzení.

Griersonovský dokumentární film slibuje zvládnutí událostí prostřednictvím participčních rituálů, vhodných pro občanský subjekt. Modernismus odhaluje, že podobné participční rituály nejsou ničím víc než *rituály*. Modernistická avantgarda mařila iluzi zvládnutí, kterou s sebou přináší realismus a vyprávění. Modernismus odmítal zobrazovat takové události, jako jsou velká hospodářská krize, válka, politická revoluce či později holocaust, jako by šlo „jasně a jednoznačně identifikovat jejich význam“, či takovým způsobem, aby se zmenšil stín, jež vrhají na naši touhu „vidět budoucnost, v níž by jejich oslabující účinky již nebyly přítomny“.⁵⁹⁾

Z tohoto hlediska žádala Griersonova strategie výroby dokumentárních filmů po obecnstvu totéž, s čím se na své spoluobčany obrátil ve svém proslulém požadavku John F. Kennedy: „Neptejte se, co může vaše země udělat pro vás; ptejte se, co vy můžete udělat pro svoji zemi.“ Řečník nejenže proniká k občanům, ale rovněž přispívá k budování pocitu identity, který má pro občanství prvořadý význam. Filmy rituální participace představují dominantní tradici, ať jsou oslavou monumentálního fašismu v nacistickém Německu (*TRIUMF VŮLE*), „všelidového“ komunismu Sovětského svazu (*GENERÁLNÍ LINIE*, Ejzenštejn, 1929; *SŮL PRO SVANETII*, Kalatozov, 1930; *TŘI PÍSNĚ O LENINOVĚ*, Vertov, 1934), koalic labouristů s konzervativci v Británii třicátých let (*PROBLÉMY S BYDLENÍM*, Elton a Anstey, 1935; *UHELNÁ TVÁŘ*, Cavalcanti, 1936; *HROZBA KOUŘE*, Taylor, 1937) či intervencionalismu Nového úřadu rooseveltovské Ameriky (*PLUH, KTERÝ ZORAL PLÁNĚ*, Lorentz, 1936; *ŘEKA*, Lorentz, 1937).

Ne všechna dokumentární tvorba byla dotována státem nebo společnostmi. Někteří umělci se rozhodli proti moci státu vystoupit, často ve spojení s různými sociálně-demokratickými či národními komunistickými stranami mimo SSSR. Filmové a fotografické svazy, které se v mnoha zemích objevily, se svými fotodokumentacemi a filmovými týdeníky ukazujícími pochody hladu, stávky a sociální protesty, byly nejlepším příkladem opozičních snah.⁶⁰⁾ Opoziční dokumentární tvorba se nevracela k radikálnímu potenciálu modernistických postupů, ale spíše přijímala realističtější tón dominantní dokumentární produkce, jakož i otázky individuálního já a jiného, které spadaly do vymezené oblasti vztahu občana a státu. Newyorská filmová a fotografická liga kupříkladu dovolila skupině umělecky ambiciózních členů, aby se oddělili a tvořili rozvinutější dokumentární snímky, zabývající se rozsáhlejšími otázkami jako např. pozadím španělské občanské války, zatímco většina stavěla na první místo aktuální zprávy a filmové týdeníky věnující se novinkám. Žádná z těchto skupin strategie avantgardy vážně nepřijala.

59) H. White, *The Modernist Event*, s. 20; cit. dle českého překladu: H. White, *Modernistická událost*, s. 8.

60) Viz William Alexander, *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 – 1942*. Princeton 1981.

Příkladem avantgardního filmaře, který se proměnil v levicového dokumentaristu a neúnavně se stavěl na odpor buržoazně-demokratickému státu, je Joris Ivens.⁶¹⁾ Ivens mezi lety 1927 a 1946 natáčel filmy v osmi zemích (v Nizozemí, Belgii, SSSR, Španělsku, Číně, Spojených státech, Kanadě a Austrálii). Jeho spojení se Sovětským svazem a postupně se měnící politikou Kominterny týkající se militantnosti a jednoty lidové fronty z něj činí jasného představitele radikální levice, která kombinovala útoky proti kapitalismu s obhajobou Sovětského svazu, třebaže tato obhajoba později vyžadovala potlačení zmíněných útoků.

Ivens šel navíc dál než jeho americké protějšky v tom, jak oživoval modernistické postupy. Postupný přechod od modernistické estetiky snímků MOST a DĚŠT k sociálnímu aktivismu snímků ŠPANĚLSKÁ ZEM (1937), natočenému na podporu republikánů, a PÍSEŇ PROUDŮ (1953), jenž byl holdem dokařům a přístavním dělníkům celého světa, na sebe bere zhuštěnou podobu rovněž v Ivensově remaku jeho vlastního snímku ZUIDERSKÉ MOŘE (1930). Tento film je láskyplnou kronikou státní rekultivace úrodné půdy z kontinentálního moře. Zdůrazňuje však spíše nevšední výsledky inženýrské dovednosti a fyzické práce než úlohu vlády. V NOVÉ ZEMI (1934) ale Ivens používá zkrácenou verzi téhož filmového záznamu s novým zakončením: připojuje útočný odsudek neregulované mezinárodní burzy cenných papírů a sociální lhostejnosti bohatých investorů, kteří dovolí, aby se úroda země vyhazovala, když její prodej neslibuje zisk. Ivens natáčí, jak se obilí ve velkém sype do moře. V NOVÉ ZEMI je tón poetického pozorování, jenž byl přítomen v ZUIDERSKÉM MOŘI, nahrazen mluveným komentářem morálního odsudku. Stát nedokázal dostát své zodpovědnosti za regulaci trhu a cenu za to musejí zaplatit obyčejní lidé. Pro dosažení větší přesvědčivosti používá Ivens dramatizujících a zcizujících juxtapozic. Oživuje modernistické strategie, které Grierson znevažoval, a zpochybňuje smysl oběti, který Grierson vyzdvihoval. Nicméně právě přizpůsobení těchto modernistických postupů kárající funkci, která se stále ještě týká národního státu, dělá z Ivense Griersonova protivníka. Stojí proti sobě na společné půdě, ale každý na opačné straně bitevního pole.

V období po roce 1930, když podnikl první cestu do Sovětského svazu, Ivens zřetelně přejímá perspektivu levice, přičemž ve středu jeho zájmu zůstává role státu. Tato perspektiva přivádí Ivense k tvorbě zabývající se selháními státu při zajišťování slušných podmínek bydlení a přijatelné mzdy (BORINAGE, 1934, s Henrim Storckem); schopností sovětského státu vyvinout prostředky klíčové pro zajištění blahobytu lidu (KOMSOMOL, 1932); neschopností světových vlád reagovat na volání o pomoc ze strany španělské vlády v bitvě proti vojenskému převratu (ŠPANĚLSKÁ ZEM); či tím, že jeho vlastní, nizozemská vláda není s to vyslyšet volání kolonizovaného lidu po nezávislosti (INDONÉZIE VOLÁ, 1946). V samém středu Ivensovy pozornosti zůstává moc státu a práva občanů. Ale než aby se v poválečných letech připojil k vyčerpané levicové opozici západních vlád, odešel Ivens za železnou oponu, kde zůstal aktivním filmařem až do své smrti

61) O Ivensovi existuje několik knih, tou zdaleka nejpocitivější a nejkompexnější je ale disertace Thomase W a u g h a, *Joris Ivens and the Evolution of the Radical Documentary, 1926 – 1946* (doktorská disertační práce, Columbia University 1981). Nedávnější zhodnocení Ivense naleznete in: *Joris Ivens and the Documentary Context*. Životopisné podrobnosti o jeho politických inklinacích in: Hans S c h o o t s, *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*. Amsterdam 2000.

v roce 1989. Jeho pozdější život a tvorba nicméně jakožto propaganda na „nesprávné“ straně v podstatě mizí ze všech západních knih filmové historie.⁶²⁾

Závěr

Teprve v sedmdesátých letech vytlačuje stát z jeho ústřední pozice v rétorice dokumentárního filmu opozice jiného druhu. Od té doby se ústřední otázky a spory týkají: 1. etických, politických a ideologických důsledků různých druhů dokumentární produkce; 2. kvality a hodnoty jednotlivých filmařských *œuvres*; 3. použitelnosti dokumentárního filmu jakožto oborové (antropologické, sociologické) či osobní (autobiografické, poetické) formy vědění a moci; 4. společenské prospěšnosti specifických filmů a různých modů; 5. problémů historické reprezentace a pozorování současnosti.

V reakci na observační povahu a menší měřítko dokumentárních snímků šedesátých let, které začaly přenášet svou pozornost ze státu na jednotlivé aspekty každodenního života a žité zkušenosti – ať už se týkaly kandidátů na presidenta (SCHŮZE KANDIDÁTŮ, Drew Associates, 1960) či středoškoláků (STŘEDNÍ ŠKOLA, Frederic Wiseman, 1968) – se tvorba v letech sedmdesátých vrací k modernistickým postupům, které observační film odmítal. THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETER (Connie Field, 1980) znovuobjevuje postupy intertextuální koláže Esther Shubové. UNION MAIDS (Julia Reichert a James Klain, 1976) a WITH BABIES AND BANNERS (Lyn Goldfarb, Lorraine Gray a Ann Bohlen, 1979) oživují použití interview jako formy vyprávění o historických událostech a sdělení osobní zkušenosti. Inscenované dramatizace se vracejí ve snímcích DAVID HOLTZMAN'S DIARY (Jim McBride, 1968) a DAUGHTER RITE (Michelle Citron, 1979). Metody koláže znovu zavádějí filmy IN THE YEAR OF THE PIG (1969) Emila de Antonia a 79 SPRINGTIMES OF HO CHI MINH (1969) Santiaga Alvareze. Všechna tato díla společně s dalšími, jako např. THE WOMAN'S FILM (San Francisco Newsreel, 1971), WORLD IS OUT (Mariposa Film Group, 1977), WHO KILLED VINCENT CHIN? (Christine Choy a Renee Tajima, 1988), I'M BRITISH BUT... (Gurinder Ghadha, 1989), TONGUES UNTIED (Marlon Riggs, 1989), SINK OR SWIM (Su Friedrich, 1990), PARIS IS BURNING (Jennie Livingston, 1991), ISLE OF FLOWERS (Jorge Furtado, 1989), HISTORY AND MEMORY (Rea Tajiri, 1991), BONTOC EULOGY (Marlon Fuentes, 1997) a VOLNÝ PÁD (Péter Forgács, 1997), se zabývají otázkami alternativních subjektivit a identit, včetně otázek pohlaví a genderu, etnické příslušnosti a rasy, osobní paměti a veřejných dějin.

62) Viz práce R. M. Barsam, *Nonfiction Film*, která nepojednává o ničem, co následovalo po 400,000,000 (1939), a i tento film zmiňuje pouze letmo, a J. C. Ellis, *Documentary Idea*, která se nezabývá žádnými Ivensovými filmy po ELEKTRICKÉ SÍLE NA VENKOVĚ (1941). Pouze Barnouwův svazek *Documentary*, jenž má poněkud mezinárodnější záběr, referuje i o Ivensově pozdním díle, ale ani ten téměř nebere v úvahu celkový vývoj Ivense jakožto filmaře. Barnouw kupříkladu udává data několika poválečných filmů, neuvádí ale jejich názvy, viz s. 206. Ivens v Barnouwově vyprávění vystupuje jen tehdy, mohou-li jeho filmy posloužit jako jeden z příkladů širších tendencí, které se dle Barnouwa v jeho díle projevují, nikoli jako významná postava sama o sobě. V obdobném duchu se i nejlepší obecné dějiny filmu Thompsonové a Bordwella, *Film History*, o Ivensovi zmiňují jen jako o jednom z mála dokumentaristů 30. let, kteří zůstali aktivní i po druhé světové válce, ale jeho pozdější filmy se vůbec nezabývají.

Přístup k dokumentární reprezentaci, který tato díla volí, již nevyžaduje strategické zřeknutí se modernistických postupů. Moc státu s jeho úspěchy nebo nezdary je druhotná ve vztahu k vyvíjejícímu se smyslu pro solidárnost mezi jednotlivými subkulturami a menšinovými skupinami. Pozornost si nyní vynucují perspektivy, dějiny a iniciativy takovýchto skupin, na které dříve nebyl brán zřetel. Spolupráci filmařů s vládními organizacemi nyní nahrazuje spolupráce filmařů se subjekty jejich dokumentů. Vlivem tohoto posunu se rozšiřuje forma i styl dokumentárního zobrazování, které se nyní snaží zahrnout širokou škálu různých hledisek a hlasů, postojů a subjektivit, pozic a hodnot, přesahujících univerzální subjekt idealizovaného národního státu.

Když se ve dvacátých a třicátých letech objevila praxe dokumentárního filmu, došlo v jedné chvíli ke spojení různorodých prvků fotografického realismu, vyprávění, modernismu a rétoriky, aby mohla kinematografická technologie a postupy přesvědčování sloužit potřebám moderního národního státu. V Griersonově pojetí to znamenalo oddělit věcnější dokumentární hnutí realistického přesvědčování od nespoutané avantgardy modernistického výrazu. Toto oddělení se ve skutečnosti ukázalo být jen částečné, ne-li vyhájené, nicméně mnoho filmových historií jej udržuje.

Stopy avantgardního radikalismu přetrvávaly v některých formách dokumentárního výrazu po celé meziválečné období, jak ukazuje Brechtovo divadlo či takové filmy jako Richterova *INFLACE*, Turinův *TURKSIB* a Ivensova *NOVÁ ZEMĚ*. A jak dosvědčují díla z konce šedesátých a ze sedmdesátých let, tyto prvky formálního novátorství spojené se sociální účelovostí charakterizují dokumentární film jako uměleckou formu schopnou předvídat proměny světa. Mýtus o oddělení ale trvá. Tento mýtus žádá pro dokumentární film příběh o původu, jenž by jeho moc přesvědčovat připsal objektivitě fotografického obrazu spíše než cílům řečníka. Dějiny dokumentárního filmu dávají tomuto mýtu o původu přetrvat.⁶³⁾ I nadále dokumentární film vymezují rámcem střízlivého rituálu občanské participace.

Tento rámec je třeba rozšířit, aby do něj bylo možné zahrnout i pozměněný smysl rituálu, který se již netočí kolem občana-subjektu a národního státu. Toto poopravené chápání rituálu a představení ruší tradiční střed politické moci. Rozpouští pevnou, centrální pozici státu ve prospěch proměnlivější, na spřízněnosti založené kolektivity – kolektivity nejrůznějších potřeb, měnících se spojení a nestálých sil. Novější „vlna“ dokumentárního filmu, nastupující v sedmdesátých letech, koriguje náš pohled na subjekt stejně jako modernistická avantgarda před ní; zbavuje jedince jeho dříve neměnné pozice přiřčené státem, neboť utlačované subjektivity si nárokují svůj vlastní hlas a obraz.

Maya Derenová, ústřední postava nastupující poválečné americké avantgardy, takovéto radikální možnosti filmové formy předvíдалa. Prosazovala vitální program etické angažovanosti a nové pojetí rituálního ztvárnění.⁶⁴⁾ Derenová se ve svém pozoruhodném spisu

63) Někteří historikové, jako např. Georges Sadoul, jasně vyzorovali impuls, který dal k utvoření dokumentární formy sovětský film: *La révélation soviétique précipita l'évolution de l'avant-garde vers le documentaire* (Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*. Paris 1949 (8. vyd.), s. 203); pozdější autoři jako Barsam, Barnouw a Ellis ale navzdory prokazatelnosti sovětské invence volí mýtus o původu.

64) Viz *Maya Deren and the American Avant-Garde* nabízející pestrou škálu rozborů mnohotvárné tvůrčí dráhy Mayi Deren.

z roku 1947, *Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, pokouší pro novou avantgardu získat společensky angažovaný, eticky poučený prostor. Vrací avantgardnímu projektu etický rozměr a vyhlídku na rituální vykoupení, pro které je však nutné uloupit nazpět od dokumentárního filmu to, co všechna „tvůrčí pojetí skutečnosti“ sdílejí navzdory různým názvům a omezením, která se na ně kladou. (Derenová se vysmívá dokumentárnímu lpění na faktech, stejně jako Grierson zesměšňoval elitářství avantgardy.) Výzva Derenové k obnově avantgardy koresponduje s vlnou dokumentární tvorby začínající sedmdesátými lety, kterou jsme zde popisovali. Přísný požadavek oddělování již neexistuje a Derenové pojetí rituálu coby společensky transformativního aktu získává značnou přesvědčivost: „Rituální forma lidskou bytost nepojímá jako dramatické akce, nýbrž jako poněkud odosobnělý prvek v dramatickém celku. Cílem takového odosobnění není jedince zničit; naopak, rozšiřuje jej za dimenzi osobního a osvobozuje jej od jednostranných zaměření a omezení osobnosti. Jedinec se stává součástí dynamického celku, který, jako všechny tvůrčí vztahy, zpětně propůjčuje svým jednotlivým částem díl svého rozsáhlejšího významu.“⁶⁵⁾

Začínal jsem historickým revizionizmem a končím utopickou výzvou. Vracím se do minulosti, abych pozměnil to, jak ji chápeme, a toto nové chápání nabídl filmu, který máme teprve vytvořit.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Bill Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*.

„Critical Inquiry“ 27, 2001, č. 4, s. 580 – 610.

Citované filmy:

400,000,000 (Joris Ivens, 1939), 79 Springtimes of Ho Chi Minh (Santiago Alvarez, 1969), *Andaluský pes* (Un chien andalou; Buñuel a Salvador Dali, 1928), *Bontoc Eulogy* (Marlon Fuentes, 1997), *Borinage* (Joris Ivens a Henri Storck, 1933), *Crossing the Great Sagrada* (Adriana Brunela, 1922), *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1979), *David Holtzman's Diary* (Jim McBride, 1968), *Děšť* (Regen; Joris Ivens, 1929), *Diagonal-sinfonie* (Viking Eggeling, 1924), *Dopolední strašidlo* (Vormittagsspuk; Hans Richter, 1927), *Elektrická síla na venkově* (The Power and the Land; Joris Ivens, 1941), *Emak-Bakia* (Man Ray, 1927), *Generální linie* (Generalnaja linia; Sergej Ejzenštejn, 1929), *De grands événements et de gens ordinaires* (Raúl Ruiz, 1979), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Horečka* (Fièvre; Louis Delluc, 1921), *Hrozba kouře* (Smoke Menace; John Taylor, 1937), *I'm British But ...* (Gurinder Ghadha, 1989), *In the Land of the Headhunters* (Edward Curtis, 1914), *Indonézie volá* (Indonesia Calling; Joris Ivens, 1946), *Inflace* (Inflation; Hans Richter, 1927), *In the Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1969), *Isle of Flowers* (Jorge Furtado, 1989), *Jen hodiny* (Rien que les heures; Alberto Cavalcanti, 1926), *Komsomol* (Komsomolsk; Joris Ivens, 1932), *The Life and*

65) Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. In: Vève A. Clark – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works. Volume 1*. New York 1988, s. 570.

Times of Rosie the Riveter (Connie Field, 1980), *Mechanický balet* (Ballet mécanique; Fernand Léger a Dudley Murphy, 1924), *Mechanismus velkého mozku* (Mechanika golovnovo mozga; Vsevolod Pudovkin, 1926), *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *Mořská hvězdice* (L'Étoile de mer; Man Ray, 1928), *Most* (De Brug; Ivens, 1927), *Mondo Cane* (Gualtiero Jacopetti – Paolo Cavara – Franco E. Prosperi, 1963), *Muž s kinoaparátom* (Čelovek s kinoaparatom; Dziga Vertov, 1929), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *Návrat k rozumu* (Retour à la raison; Man Ray, 1923), *Na slovtčko, Nizzo* (À propos de Nice; Jean Vigo, 1929), *Nová země* (Nieuwe Gronden; Joris Ivens, 1934), *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1991), *Píseň proudů* (Das Lied der Ströme; Joop Huysen, Joris Ivens, Robert Ménégos, Ruy Santos, 1953), *Pluh, který zoral pláň* (The Plow That Broke the Plains; Pare Lorentz, 1937), *Problémy s bydlením* (Housing Problems; Edgar Anstey a Arthur Elton, 1935), *Průmyslová Británie* (Industrial Britain; Robert Flaherty a John Grierson), *Rhythmus 21, 23, 25* (Hans Richter, 1921, 1923, 1925), *Rybáři* (Drifters; John Grierson, 1929), *Řeka* (The River; Pare Lorentz, 1937), *Schůze kandidátů* (Primary; Robert Drew, Richard Leacock, Albert Maysles, Terrence McCartney Filgate, D. A. Pennebaker, 1960), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Stávka* (Stačka; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Střední škola* (High School; Frederic Wiseman, 1938), *Sůl pro Svanetii* (Sol Svanetij; Michail Kalatozov, 1930), *Symfonie velkoměsta* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Šestina světa* (Šestaja časť mira; Dziga Vertov, 1926), *Španělská země* (The Spanish Earth aka This Spanish Earth; Joris Ivens, 1937), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Triumf vůle* (Triumph des Willens; Leni Riefenstahl, 1934), *Tři písně o Leninovi* (Tri pesni o Lenine; Dziga Vertov, 1934), *Turksib* (Victor A. Turin, 1929), *Union Maids* (Julia Reichert a James Klain, 1976), *Usměvavá paní Beudetová* (La Souriante Madame Beudet, Germaine Dulac, 1923), *Volný pád* (Az örvény; Péter Forgács, 1997), *With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade* (Lyn Goldfarb, Lorraine Gray a Ann Bohlen, 1978), *Who Killed Vincent Chin?* (Christine Choy a Renee Tajima, 1988), *The Woman's Film* (San Francisco Newsreel, 1971), *World Is Out* (Mariposa Film Group, 1977), *Země bez chleba* (Las Hurdes; Luis Buñuel, 1933), *Zlatý věk* (L'Âge d'or; Luis Buñuel, 1930), *Zuiderské moře* (Zuiderzee; Joris Ivens, 1930).

Poznámka o autorovi:

Bill Nichols patří k nejvýznamnějším teoretikům dokumentárního filmu. V současnosti působí jako vedoucí doktorandského programu filmových studií na San Francisco State University. K jeho odborným zájmům patří: kulturní kontexty mužské subjektivity a role kybernetiky v současné kultuře, vizuální antropologie, avantgardní a experimentální film. Je autorem a editorem knih: *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*. Arno Press, New York 1980; *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Indiana University Press, Bloomington 1981; (ed.) *Movies and Methods: an anthology*. Volume I, II. University of California Press, Berkeley 1976, 1985; *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 1991; *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press, Bloomington 1994; (ed.) *Maya Deren and the American Avant-Garde*. University of California Press, Berkeley 2001; *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 2001.