

Rozhovor

PŘÍBĚHY Z VLASTNÍHO DVOREČKU

Rozhovor s Michaelem Renovem

Lucie Česálková

Profesor **Michael Renov** je proděkanem School of Cinematic Arts při University of Southern California v Los Angeles. Ve svém výzkumu se věnuje především teoretickým aspektům současného dokumentárního filmu, zejména otázkám politického filmu, filmové autobiografie, etnografie, ale i alternativním formám typu videoartu a podobně. V roce 1993 se stal spoluzakladatelem projektu putovních konferencí Visible Evidence a působí také jako editor knižní série spojené s touto konferencí. Samostatně v roce 1993 publikoval sborník teoretických prací o dokumentárním filmu *Theorizing Documentary*, v roce 2004 vydal monografii s názvem *The Subject of Documentary*.¹⁾ Předkládaný rozhovor Michael Renov poskytl na 14. ročníku konference Visible Evidence v německé Bochumi, 19. prosince 2007.

* * *

Svůj příspěvek na letošní konferenci Visible Evidence v Bochumi jste nazval Teaching Documentary – jakou máte zkušenost s tím, jak je dokumentární film vyučován na katedrách filmových studií či filmové vědy? Změnilo se za poslední dobu nějak jeho postavení v univerzitním kurikulu?

Myslím, že studium dokumentárního filmu se nyní ve Spojených státech do mediální výuky dostává častěji, ale i přesto, řekl bych, stále poněkud zaostává. Patrné je však určité zaujetí, či přímo nadšení pro změnu tohoto stavu. Ve výzkumu dokumentárního filmu se totiž poměrně značně pokročilo, řekněme tak v posledních patnácti letech, a nejen ve Spojených státech najdete mnoho badatelů, kteří se na dokument přímo specializují, ať už se jím zabývají z teoretického nebo z historického hlediska, a snaží se o něm také vyučovat. Sám jsem v tomto roce našel na amerických univerzitách hned dva konkurzy vypsané na akademická místa výhradně se specializací na vyučování dokumentárního filmu. To je podle mne poměrně jasný důkaz zájmu o tento obor, neboť ukazuje, že existuje i dostatečná poptávka mezi studenty, kteří se o dokumentu chtějí něco dozvědět. Pomáhá tomu i to, že se „kultura dokumentárního filmu“ poměrně rozšířila a současně komercializovala. Poměrně silný veřejný zájem o témata dokumentárních filmů, uvádění do-

1) Michael R e n o v (ed.), *Theorizing Documentary*. London: Routledge 1993. M. R e n o v, *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2004.

kumentů v kinech – to vše dokument dělá mnohem viditelnějším. I na této konferenci je minimálně desítky lidí ze Spojených států, kteří dopsali disertace nebo dokončují disertace o dokumentu – zájem tedy stále pokračuje.

To, co ovšem považují za významné ve vztahu k vyučování o dokumentu, je skutečnost, že podle mne sledování a analyzování dokumentárního filmu v člověku stimuluje určité schopnosti, kritické schopnosti, které jsou velice praktické pro samotnou existenci ve světě a v občanském životě. Přemýšlení o dokumentárních filmech utváří dovednosti důležité pro to, abychom byli informovanými konzumenty, takovými, kteří jsou vědomě zapojeni do procesů veřejného života. Neustále jsme bombardováni nerůznějšími druhy zkreslených obrazů a argumentů – a být schopen rozlišovat, naučit se kriticky posuzovat, to vyžaduje určitou míru zdravého skepticismu nad nerůznějšími názory, ať už se to týká politiky nebo třeba reklamy.

Myslím, že vyučovat dokumentární film znamená měnit studenty v epistemology, ale také ve filosofy etiky – tak, aby si uvědomovali, že je každodenní život neustále staví do pozice, kdy se musejí rozhodovat. Rozpoznat pravdivostní hodnotu v mediálních prezentacích je opravdu velmi užitečná schopnost, kterou je možné se naučit právě analyzováním dokumentárních filmů. To považuji na vyučování dokumentu za nejvýznamnější, pokoušet se se studenty skrze dokument formovat kritické interpretační schopnosti, prakticky využitelné i v běžném životě.

Současně se ale domnívám, že je potřeba teoretické poznání ve vyučování dokumentu propojovat s praxí. V tom smyslu, že novým generacím filmařů mohou poznatky z teorie a dějin dokumentárního filmu napomoci k tomu, aby si vyjasnili svá etická stanoviska a aby pro své vlastní myšlenky a projekty nacházeli inspiraci například v tom, jakými způsoby již dokumentu bylo využito v politickém aktivismu, nebo v průzkumu společensko-kulturních fenoménů a problémů. Na dokumentu je nejúžasnější právě jeho angažované napojení na aktuální každodennost. Není nic špatného na fikci, nic špatného na imaginaci, obojího ostatně najdeme v dokumentárním filmu požehnaně, ale mně se líbí, že i já svými přednáškami o dokumentu můžu ovlivňovat praxi.

Jednou z platforem, díky nimž se uvažování o dokumentárním filmu ve filmových studiích v posledních letech osamostatnilo a více rozšířilo, byl nepochybně právě projekt Visible Evidence. Tato putovní konference nabízí od počátku devadesátých let minulého století jakési zázemí pro nové možnosti uchopení všeho, co souvisí s „diskursem věčnosti“ – způsoby (mody) dokumentární reprezentace, žánrovými schématy a podobně. Jak vlastně myšlenka Visible Evidence vznikla a jak se pojetí konference od jejích prvních ročníků proměnilo?

Ten nápad se zrodil v roce 1990 na konferenci v Ohiu, na níž bylo tehdy vyhlášeno téma Fikce versus nonfikce a sešlo se tam určité množství lidí, kteří najednou zjistili, že to nejsou jen oni sami, kdo přemýšlí o dokumentárním filmu, a že se tady otevírá širší pole možností mluvit o fikci, nonfikci a dokumentu. Může to znít až nepravděpodobně, ale určitá uzavřenost a zaslepenost tu předtím opravdu byla. Ta konference byla opravdu tvůrčí, viděli jsme, že je toho tolik, co si chceme navzájem říci – současně bylo zřejmé, že tato konference je teprve počátkem, a to dobrým počátkem něčeho nového. Takže nebylo těžké si pomyslet – „Nebyl by to skvělý nápad pokusit se vytvořit něco jako trvalou

strukturu, která by nám umožnila sdílet náš zájem?“ A právě o to šlo, šlo o komunitní zájem – lidé, kteří se poznali, se chtěli vidět znovu, a setkávat se na pravidelné bázi, aby mohli hovořit právě a jenom o dokumentárním filmu –, byť v jeho nejširších souvislostech. Tehdy jsme to plánovali, aniž bychom tušili, zda to může ve výsledku fungovat. Bylo to v roce 1990 a my jsme první konferenci nebyli schopni připravit dřív než do roku 1993, takže jsme měli tříleté prodlení, ale v těch třech letech se nám podařilo v podstatě připravit strukturu, která se zdá být přitažlivá až dodnes. Daří se nám stále fungovat na jakémsi principu dobrovolnické nominace – v tom smyslu, že někdo řekne: zajímá mě to a to, jsem napojen na ty a ty instituce a jsem ochoten uspořádat konferenci v zázemí své univerzity. Prvními samozřejmě museli být lidé, kteří měli určité konexe na vlastních univerzitách a dokázali tuto novou myšlenku obhájit v rámci jejich struktur – takto se angažovala Jane M. Gainesová a uspořádala velmi úspěšnou první konferenci Visible Evidence na Duke University v roce 1993. Tehdy přijelo mnoho antropologů, ale překvapivý byl také zájem lidí z oblasti práva, ale i literatury a muzikologie. To předznamenalo určité zaměření i pro následující konference – snažíme se obecně přilákat lidi s nejrozličnějším disciplinárním zázemím. V prvních ročnících to byl v podstatě jediný možný model, na kterém konferenci budovat, protože někdo jako vyložené „historik nebo teoretik dokumentárního filmu“ prostě neexistoval. Takže bylo třeba lidí z antropologie, z historie, politických věd, muzikologie... Přestože dnes již máme více příspěvků z kateder filmu či médií, důraz na interdisciplinaritu se pořád snažíme udržet. V současnosti pozoruji spíše to, že se na konferenci vracejí stále stejní lidé, stále s novými a zajímavými tématy, kteří debatu utvářenou konferencí sledují pravidelně, takže mnoho lidí z vnějšku by *de facto* nebylo třeba. Přesto se ale snažíme náš okruh rozšiřovat.

To, co bylo příznačné pro počátky, a co se naopak poněkud změnilo, je, že jsme se zvětšili – dnes se již stává obtížným, či naprosto nemožným na konferenci stihnout všechno. Pro prvních sedm, osm let naopak bylo klíčové, že šlo jakoby o jedno neustále pokračující setkání, o sled bloků řazených za sebou, takže se všichni opětovně potkávali a debata pokračovala napříč bloky a panely – nebylo možno (ani nutno) se rozhodovat mezi soupeřícími panely. Oproti tomu letos volíme mezi dvěma, a vloni, když jsme měli konferenci v Sao Paulu v Brazílii, sešlo se tolik různých a kvalitních příspěvků, že šly paralelně hned tři bloky. Je to svým způsobem nešťastné – v prvních letech bylo pro každého možné být součástí celého dění a otázka, která se diskutovala první den, mohla rezonovat v celém průběhu konference. Každý účastník se tak stával součástí té samé debaty, takže já osobně jsem měl skutečně pocit, že na té konferenci „cosi tvoříme“, zdálo se mi, že právě tato průběžná debata, její kontinuita, vlastně dává konferenci význam, naplnění – to, co jen těžko vznikne v rozptýlení, ve fragmentarizaci.

Takhle jsme se bohužel stali obětí vlastního systému. Současně musím říct, že je velmi těžké před sebe postavit závazek, že pozveme třeba jen 40 lidí, když se jich hlásí stovka, která se chce zapojit. Je tu samozřejmě i finanční stránka věci – vždycky jsme usilovali o konferenci s co možná nejširší mezinárodní účastí a myslím, že největším úspěchem je, že se nám v tomto rozměru a v tomto pojetí podařilo konferenci také udržet. V prvních letech se účastnili hlavně Američané. Věděli jsme, že to je špatně, a třetí konferenci jsme přesunuli do Cardiffu, ve Walesu – a tak jsme ustavili putovní koncepci a dosáhli i mezinárodního rozměru. Čtvrtým rokem jsme byli v Marseille, na jihu Francie, pak

v Británii v Bristolu, byli jsme už i v Brisbane v Austrálii a v Latinské Americe, v Brazílii. Sem do Německa přijeli hned dva Australané, kteří byli na konferenci v Brisbane, takhle se snažíme vytvářet mezinárodní komunitu, která se bude stále scházet, i kdyby to měla daleko přes půl světa. Ostatně o tom je také celá dokumentární kultura, která je sama o sobě mezinárodní a globální. Každoročně se tak znovu potvrzuje, že v každé části světa jsou velmi zajímaví a přemýšliví vědci se svými tématy, kterým často brání jen finanční možnosti, aby cestovali daleko. Letos, když jsme v Německu, je tu logicky víc témat vztahujících se ke střední Evropě. Vloni v Latinské Americe jsme zase objevili celou řadu zajímavých osobností z Argentiny, Chile a Brazílie.

Snažíme se však přitáhnout nejen lidi napříč státy, ale i studenty, nebo začínající praktiky, už jen proto, že mnoho významných „myslitelů“ dokumentárního filmu byli přímo filmaři – nejen Vertov nebo Jean Rouch, ale například i současný australský režisér etnografických filmů David McDougall, který píše o dokumentu také velmi podnětně. Toto propojení lidí různých branží mi na konferenci vždy přišlo užitečné.

Za názvem Visible Evidence se ovšem neskryvá jenom konference. V rámci projektu je publikována také knižní řada. Nejčastěji to bývají monografická díla...

Ano, my jsme si v určitém momentě uvědomili, že náš projekt má jistý širší potenciál. Nejen že tu byla chuť, zájem, nadšení, ale ukázal se také trh pro vydávání prací lidí, kteří na konferenci přednáší. A tak jsem se já s Jane M. Gainesovou rozhodli oslovit různá univerzitní nakladatelství – Duke University Press a University of Minnesota Press – s tím, že je tu opravdu potřeba nějaké publikační platformy speciálně pro nonfiktivní a dokumentární film. Nakonec se podařilo první knihu vydat v roce 1997²⁾ a vše, co jsem řekl o konferenci, v podstatě platí i pro naši knižní řadu – usilujeme o rozmanitost, protože tak náš obor a jeho osobnosti reflektujeme. Takže jsme už vydali knížky s antropologickými přesahy,³⁾ ale i ty, které se věnují spíše fotografii,⁴⁾ vyšla i kniha o home videu,⁵⁾ monografie o dvanáctidílném seriálu AN AMERICAN FAMILY, který v sedmdesátých letech sehrál velmi důležitou roli v socio-kulturních dějinách americké rodiny,⁶⁾ ale i další. Ta proměnlivost témat a spektrum záběru je na edici velmi patrné.

Jedna z knih řady Visible Evidence je také vaše. V této své poslední práci, nazvané The Subject of Documentary,⁷⁾ se věnujete vývoji toho, jak mediální praktiky v průběhu 20. sto-

2) Jednalo se o sborník příspěvků propojujících téma dokumentárního filmu s otázkami sexuality. Chris H o l m l u n d – Cynthia F u c h s (eds.), *Between the Sheets, In the Streets – Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1997.

3) Beverly R. S i n g e r, *Wiping the War Paint off the Lens – Native American Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2001.

4) Andrea L i s s, *Trespassing through Shadows – Memory, Photography, and the Holocaust*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.

5) Michelle C i t r o n, *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.

6) Jeffrey R u o f f, *An American Family: A Televised Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2001.

7) M. R e n o v, *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2004.

letí proměňují konstrukci vlastního Já. Leitmotiv tohoto procesu pak označujete jako „poetiku audiovizuální autobiografie“. Do této linie jistě nespadá celá oblast nonfikční tvorby, která audiovizuální díla lze tedy podle vaší teorie interpretovat?

Mé vlastní zaujetí filmovou autobiografií je spojeno s dílem Jonase Mekase z osmdesátých let. Dlouhodobě jsem se zabýval osobním filmem (*personal cinema*) a mezinárodními kontexty avantgardy – hlavně v díle Stana Brakhage, Chantal Ackermanové, ale i ve feministickém filmu sedmdesátých let obecně. Byla to myšlenka, kterou jsem velmi dlouho zpracovával a na svět se dostávala skoro dvě dekády, i proto vycházím hlavně z experimentu sedmdesátých a osmdesátých let.

Uvažujete ve svém pojetí „subjektu dokumentárního filmu“ a „poetiky audiovizuální autobiografie“ o významu videa a techniky digitálního záznamu?

Někteří si myslí, že na samotném počátku stojí vůle k sebe-reprezentaci. Je to postoj trochu à la Alexandre Astruc, který o *caméra stylo* psal ve čtyřicátých letech. Tužka a jenom tužka, je to, co bych použil, a kdybych měl kameru, tak použiju kameru. Takže v prvé řadě máte touhu sám sebe zachytit a manifestovat svou identitu. Každá sebe-konstrukce se ale děje prostřednictvím konstrukce textu, přičemž tyto texty jsou další extenzí onoho Já, které samy tvoří. Z tohoto pohledu, z pohledu intence a záměru, kterému je na rozdíl od jiných typů děl u autobiografií důležité se také věnovat, se tedy zdá, že nezáleží na tom, jestli máte digitální kameru, pětaticítku nebo cokoli jiného. Je tu však otázka dostupnosti a finančních požadavků. Čili si jen těžko nepovšimneme určité demokratizace související s blogovou kulturou. Dnes můžeme vyrábět obrazy a texty, které jsou svým způsobem reflexí našeho pojetí sebe sama, a zpřístupňovat tyto obrazy a texty způsobem, který ještě nedávno nebyl možný. Je proto třeba si všimnout odlišných materiálních podmínek, ve kterých autobiografie vznikají, odlišných materiálních výhod, které se nabízejí k tomu, co chceme dělat. A v nich je třeba rekonstruovat onu vůli, onu touhu a způsoby, jakými je manifestována. Dobrým příkladem je třeba grafický román. Vezměme si například Spiegelmanova *Mause*⁸⁾ – v dnešní době by nebyl problém téma, které ztvárňuje, natočit na film, dát ho v jiné formě na web, nicméně touha autora směřovala k papíru.

Filmová autobiografie může být na jednu stranu také ideálním žánrem pro mystifikaci, neboť její dokumentární autenticita může částečně zakrýt manipulativní záměr v sebe-reprezentaci.

Jistě, pokud mluvíme o dokumentární sebe-konstrukci a sebe-reprezentaci, nesmíme se nechat zmást tázáním po tom, co je reálné a co není. Vše je do určité míry konstruktem. Filmová sebe-reprezentace, autobiografie nebo takzvaný film v první osobě (*first person film*), ať už se tomu říká jakkoli, tak může vždycky obsahovat mnoho fikčních nebo imaginativních prvků. Nelze proto předpokládat, že pokud někdo filmem vypráví příběh

8) Art Spiegelman, *Maus I. Příběh očitého svědka. Otcova krvavá pouť dějinami*. Praha: Torst 1997.

o sobě samém, že jeho vyprávění nebude aluzivní, že nebude obsahovat odbočky, že se ten člověk nebude snažit určité momenty domýšlet, že nebude klamat, což je možná silné slovo, lépe tedy že nebude zamlčovat – ať už vědomě či nevědomě. Bolesti, traumata, ztráty, od toho všeho může být odhlédnuto. Takže s autobiografií je to vždycky ošidné.

Ve své knize tvrdíte, že nám autobiografie nabízí možnost nově promýšlet roli, jakou hraje v dokumentární praxi psychoanalytické touhy. Souvisí to s tím, že bývají často interpretovány jako terapeutické pomůcky?

Myslím si, že psychoanalytickou rovinu nelze ani v případě dokumentu opomíjet. Nejde o to rozlišovat, zda je něco umění, nebo terapie. Pro mě jsou filmy, které nazývám filmy v první osobě, z hlediska autorského záměru spíše možností a výzvou k pronikání do sebe sama a práci na sobě, k sebeobjevování a také sebezlepšování. Zejména pokud se nejedná o díla určená masovému publiku, ale o filmy míněné jako deníky, často určené pouze pro potřebu jejich majitele. Umělci ovšem budou vždycky tvrdit, že označit autobiografický film za terapii je velmi zjednodušující.

Autobiografie má také velmi blízko k sice více kolektivní, ale stále soukromé biografii, jakou je rodinný film. Ve svém pojetí rodinného filmu pracujete s termínem „domácí etnografie“. Co přesně tento pojem zahrnuje?

Dlouhou dobu jsem si všímal, že filmaři autobiografické linie nejsou fascinováni vždy jen příběhy o sobě samých, ale že sebe rekonstruují často skrze rodinu. Částečně jsem v tom spatřoval opět onu snahu o pronikání do sebe sama. V takových filmech se autor ptá na ty skutečně základní otázky typu: odkud pocházím, kdo jsem – je to jakási genealogie. K tomu se mi přidalo, že v osmdesátých letech došlo k takřka ochromující, degradující kritice etnografie jako vědní disciplíny, která je praktikována vědci z rozvinutých zemí na lidech ze zemí rozvojových a která neustále zvýznamňuje onu exotičnost, jinakost, a je tedy zatížena zjednodušujícím hierarchickým viděním. Snaha tento přístup kritizovat se v osmdesátých letech opravdu silně vyhrtila a někteří lidé svým způsobem nevěděli, jak se s útoky proti zavedené praxi vyrovnat. Přece jen totiž stále existovala touha vyprávět příběhy o odlišnosti, touha po příbězích, v nichž se střetávají různé kulturní tradice. V etnografickém filmu najednou došlo k určitému útlumu, který, podle mého názoru, podpořil tendenci, že se přinejmenším západní filmaři začali poohlížet více kolem domova. Po příbězích odehrávajících se, abych tak řekl, na jejich dvorečku. A našli jich, zcela nepřekvapivě, poměrně mnoho. Takových, které se odlišují od všeobecně uznávaných standardů, které nejsou exotické, ale exotizující. Ať už vypovídaly o problémech mezi různými třídami nebo mezi generacemi.

Spolu s tím tu zůstávalo ono vědomí, že rodina může fungovat jako laboratoř, která nám dovoluje nahlédnout hranici mezi Já a jiným, zejména pokud vyprávíte příběh o „rodinném jiném“, který je vaším vlastním příběhem. A tento vývoj mě vlastně přivedl k myšlence „domácí etnografie“, která se dotýká velmi speciálního druhu jiného, jiného, které částečně determinuje Já. Porozumění mezi dětmi a rodiči, porozumění mezi sourozenci, porozumění s prarodiči, to přece jen nezávisí na stejné DNA, nesouvisí to se

sdílenými zvyklostmi a způsoby chování. Život v rodině, mezi rodinnými příslušníky, není koukáním do zrcadla, a přesto je druhem sebe-reflexe – rozehrávané ovšem zprostředkovaně, skrze jiné tělo, jiné Já, jakési rodinné Já. Filmů, které toto začaly reflektovat, se objevilo skutečně mnoho, proto jsem považoval za nutné se k tomuto jevu vyjádřit a pokusit se jej popsat, rozebrat právě tu tendenci rekonstruovat vlastní Já skrze síť vztahů, které se říká rodina.

Jak potom nahlížíte na soudobý trend osobních zpovědí prezentovaných na internetu, v nichž se ono vážně míněné pronikání do sebe sama, vlastní filmům, o kterých mluvíte, střetává s exhibicionismem?

Tato otázka je zajímavá v souvislosti s performativitou a její rolí v autobiografii. Spousta těchto filmů, personálních filmů, filmů v první osobě, v sobě zahrnuje určitý druh sebe-performance. A předvádění často nemá daleko k exhibicionismu. Jsou to podobně spojitě nádoby jako umění a terapie: tam, kde sebe-konstrukce a sebe-prezentace končí, začíná exhibice. A internet pro toto přelévání rolí představuje ideální pole, neboť dovoluje se předvádět, a současně zůstat v anonymitě, dovoluje maskovat, kamuflovat. Tím ale svým extrémním způsobem odhaluje to, o čem autobiografie vždycky byla – vždycky to byl jakoby poker: hra ukazování, odhalování na jedné straně, a tajení, skrývání na straně druhé.

Poslední otázkou bych u internetu ještě zůstala, u možnosti prezentovat ať už umělecká nebo osobní díla na internetu – jakou metodologickou výzvu představuje tato situace pro filmového vědce z hlediska „trvalosti“ a „mizení“? Je vůbec možné se díly prezentovanými na internetu zabývat, když jsou do oběhu neustále přidávána a zase z něj stahována, neustále vznikají a zase zanikají, a tak není možné je archivovat, kvantifikovat...?

Pomíjivost je ovšem rys personálním výtvorům vlastní. Mnoho z nich ani nevzniká proto, aby se uchovaly. Nejsou na žádném stabilním materiálu, mohou to být nějaká zmetková videa, mohou to být digitální záznamy. To, že jsou nestabilní, mají nepředvídatelnou životnost, je už jejich esenciální podstatou. Nemyslím si, že by to nějak vadilo. Existuje přece spousta děl, která byla chystána jakoby na jedno použití, ke spotřebě na místě, jako například performance, happeningy. Podle mě přinejmenším personální díla vlastně sama o sobě nevyžadují uchovávání. Současně si nemyslím, že by ona pomíjivost byla fenoménem tak významným, že by překonala tendenci určitý druh produkce stále uchovávat.