

zásady. Tato stať vyšla bez udání původního pramene v roce 1946 knižně v soubornu Griersonových textů „Grierson on Documentary“ (Grierson o dokumentarismu), které v různých časopisech z třicátých let vycházel a redakčně zpracoval jeho skotský žák a dlouholetý spolupracovník Forsyth Hardy.

John Grierson PRVNÍ ZÁSADY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Dokumentární film — to není zvlášť vhodný termín, ale zatím ho ponechme. Francouzi, kteří tento výraz poprvé razili, měli na mysli jen cestopisný film. To jim dalo vznesené znějící omluvu pro taneční exotiku divadla Vieux Colombier. Zatím se dokumentární film ubíral svou cestou. Od taneční exotiky se dostal tak daleko, že obsáhl dramatické snímky jako *Moana*, *Země či Turksib*. A po čase obsáhne i jiné druhy, tak rozdílné ve formě i záměru od *Moany*, jako se liší *Moana* od *Cesty do Konga*.

Až dosud jsme se dívali na všechny filmy vytvořené z dokumentaristicky natočeného materiálu jako na filmy patřící do rámce této kategorie. Užiti nenahrabaného materiálu bylo považováno za zásadní rozlišení. Tam, kde kamera natáčela události na místě (ať už šlo o snímek pro týdeník, snímek pro magazín nebo o dramatizovanou událost, výchovný film nebo čistě vědecké filmy, nebo o přírodní snímky druhu *Changa* či *Ranga*), tomu všemu se říkalo dokumentární film. Tento rejstřík druhů je pochopitelně kriticky nezvládnutelný, a budeme s tím muset něco udělat. Všechny tyto druhy totiž představují různé kvality v názoru na zpracování, různé záměry v přístupu a samozřejmě i zcela rozličné síly a umění v době shromažďování materiálu. Navrhují proto, po krátkém úvodu o nižších kategoriích užítvat termínu dokumentární film výhradně pro ty vyšší druhy.

ýdeník v mírové době je jen kvapný slepenec naprosto bez významných ceremonií. Jeho působivost tkví v rychlosti, s níž dovede blekotání nějakého politika (zhráječho tupě do amery) přiblížit během několika dnů padesáti miliónům uší, které o to nijak zvlášť nestojí. Snímky pro magazín (jeden za týden)* přejala původní novinářsko-klepačský

* Západě je zvykem začít opravdovou aktualitu okamžitě po natočení a nečekat až na další číslo týdeníku. — Pozn. překl.

způsob pozorování. Obratnost, s jakou pracují, je pouhou zrůcností žurnalisty. Snaží se události popisovat neoteřele. Se svým pohledem, majícím smysl jen pro výdělek (snad jejich jediný pohled), předhazují stejně jako v týdenních širokému a netečnému obecnstvu své snímky, vyhýbajíc se na jedné straně zhodnocení solidního materiálu, a na straně druhé utíkají od důkladného hodnocení jakéhokoli materiálu. Samy o sobě jsou tyto filmy často udělány brilantně. Ale vidět jich deset za sebou, to by umožnilo osla. Snaha po lehkosti a popularitě je tak dalekosáhlá, že se v nich ztrácí smysl pro vkus a možná i zdravý rozum. Můžete si sami vybrat v těch malých kinech, kde vás zvou na cestu kolem světa za padesát minut. A trvá to skutečně jen tak krátce — v těchto dnech plných vynalézavosti — abychom viděli takřka všechno.

Tyto snímky se podstatně týden od týdne zlepšují, ačkoli jen nebesa vědí proč. Kina (zejména britská) se jim brání. Při systému dvojiprogramů není místo ani pro krátký film a Disneyovu grotesku a magazín, ani nejsou peníze na zaplacení půjčoveného za krátký film. Ještě že některé půjčovny přidávají krátký film k dlouhému zadarmo. To je tak trochu přídavek k balíčku čaje, a taková hokynářská gesta nesmějí mnoho stát. A tak se jen divím, že kvalita těchto filmů vzrůstá. Připomeňme si všechnu tu krásu a dovednost, s jakou jsou dělány krátké filmy Ufy jako třeba *Práles*, sportovní snímky společnosti Metro-Goldwyn-Mayer, krátké filmy Bruce Woolfého *Zajemství přírody* či Fitzpatrickovy cestopisné mozaiky. Dohromady reprezentují tyto filmy vrcholček v popularizaci vědy, což bylo v dobách laterny magiky nemyslitelné. Alespoň v tom jdeme dopředu.

Tyto filmy nechťejí být nazývány výukovými, ale nakonec, přes všechny převleky, jimi jsou. Nedramatizují, ani v jednotlivých epizodách, popisují a snad jen demonstrovají, ale jen v estetickém smyslu, pouze tu a tam oblašťují. Zde je jejich formální hranice, a je nepravděpodobné, že budou zvlášť cenným příspěvkem k šířšímu rozvoji umění dokumentárního filmu. A jak by také mohly? Jejich obraz je nastižen na komentář a snímky jsou libovolně řazeny tak, aby podíthly nápady nebo závěry. To není důvod ke stížnosti, vždyť naukový film má větší pole působnosti, doveďte-li zároveň pobavit, poučit a sdělit určité posání — ale tím jsou také určeny formální hranice tohoto žánru. Toto je ovšem velmi důležité ohraničení, protože kromě lidí od týdeníků či magazínů nebo komentátorů (ať již komických, pouta-

vých, vzrůšujících nebo jen umluvených) se dostáváme do světa skutečného dokumentu, do toho jediného světa, v němž dokumentární film může doufat, že najde pravou sílu umění. Tady přecházíme od prostého popisu syrového záznamu ke třídění, k přehodnocování a k tvořivému zdůraznění záměru.

První zásady:

1. Věříme, že schopnost filmu dostat se všude, pozorovat a vybírat ze života, může být využita v nové a důležitě umělecké formě. Filmy natáčené v ateliérech většinou ignorují možnost uvolnit projekční plochu skutečnému světu. Fotografují hrané příběhy před umělým pozadím. Dokumentární film by zachytil skutečné prostředí a skutečný příběh.

2. Jsme přesvědčeni, že neherc a reálné prostředí jsou lepšími průvodci k filmové interpretaci moderního světa. Dávají filmu větší zásobu materiálu. Dávají mu moce nad miliónem obrazů, moc zachytit celistvější a úžasnější události skutečného světa než mohou vymyslet hlavy ve studiu nebo než může vyčarovat trikový technik v ateliéru.

3. Věříme, že takto získané materiály mohou být čistší (skutečnější ve filosofickém smyslu) než snímky nahrané. Spontánní gesto má svou zvláštní cenu na plátně. Film má bájistou schopnost podtrhnout děn, které tradice zformovala nebo čas uhladil. Obdělníkový tvar plátna zvlášť podtrhuje pohyb a dává mu maximální výraz v prostoru a času. Přidejme k tomu, že dokumentární film může dosáhnout intimitnosti v poznatku a v účinku, což je ve zmechanizovaném studiu nemožné, protože tam se všechno točí kolem napomádané hvězdy.

Nechci tímto malým vyznáním víry nijak tvrdit, že v ateliérech nemohou svým vlastními pracovními metodami vytvořit umělecká díla, která by udivila svět. Ten divadelní způsob práce ve filmu anebo styl pohádkových příběhů nemůže ovšem filmovým pracovníkům zabránit, aby se nesnažili dosáhnout nejvyšší umělecké kvality. (S výjimkou těch, kdož sledují jen ekonomické a přízemní cíle.) Na dokumentárnímu filmu si nejvíce ceníme to, že použitím živého původního materiálu je tu současně dána možnost dělat tvůrčí práci. Tím chci také říci, že zvolit si k tomu formu dokumentárního filmu je volba právě tak zásadní jako rozhodnout se napsat báseň místo románu. Dokumentarista v terénu a filmař ve studiu pracují s rozdílným materiálem. Měli by tedy k němu mít rozdílný estetický přístup. Podtrhuji tento rozdíl, protože vím, že mladý režisér nemůže

být současně dokumentaristou a současně pracovat v hracím filmu.

Připomínám zde Flahertyho, který se rozešel se studiem. Poprvé se nepohodl na námětu o Eskymácích, pak o domorodcích ze Samoje a nakonec o lidech z Aranských ostrovů, kde v něm režisér-dokumentarista zviřil nad metodami Hollywoodu. Hlavní příčiny byly tyto: Hollywood mu chtěl vnutit hotový dramatický kabát na jeho dokumentární materiál. Žádalo se na něm, v nejspolečnickém protikladu k dramatu, které viděl na místě natáčením, aby vylíčil domorodce ze Samoje v šestákovém příběhu o žralocích a koupalcích se domorodců kráskách. V případě *Moany* se to studiu nepodařilo; podařilo se to však, díky W. S. Van Dykeovi v *Blížích stínech* a díky Murnauovi ve filmu *Tabu*. V obou těchto případech se to však dělo na úkor Flahertyho, který se k oběma filmům přestal hlásit.

U Flahertyho se stalo zásadou, že příběh musí být vzat přímo z místa děje, a že to má být typické drama z daného prostředí. Jeho drama je proto dramatem dnů a nocí v průběhu ročních období, tvrdých bojů, které zpevňují jeho hrdiny, usnadňují jejich pospolitý život či podtrhují důstojnost kmene.

Takový pohled je samozřejmě Flahertyho vlastní filosofii. Další dokumentarista, který přijde po Flahertym, nebude přece nucen hnát se kraj světa, aby našel starosvětskou prostotu a zaslíbenou čistotu člověka. Mohli na chvíli mluvit za opozici, věřím, že neorousseausianismus, vlastní Flahertyho práci, skončí zároveň s ním. Teorie návratu k přírodě je jen úniková, ochuzuje oko a v méně schopných rukou směřuje k sentimentalismu. I když proráží silou lawrencovské poezie, nikdy nemůže vytvořit formu přiměřenou daleko bezprostřednějšímu materiálu moderního světa. Nemí to jen pošetilec, kdo chce dohlédnout na konec světa. Někdy je to básník, někdy dokonce velký básník, jak vás skvěle předsvědčí Cabell svým „Za hranicemi života“. A to je onen skutečný básník, který podle každé klasické teorie o společnosti začíná Platónem by měl být nemilosrdně vybočován z republiky. Má rád Čas s výjimkou svého a každý Život s výjimkou svého, nechce se dostat do křížku s tvořivou prací potud, pokud se to týká společnosti. Neužívá svých schopností, aby pomáhal urovnávat současný chaos.

Necháme-li stranou otázky teorie a praxe, Flaherty nám ukazuje lépe než kdo jiný první zásady dokumentárního filmu. 1. Musí zvládnout materiál na místě a důvěrně se

s ním seznámit, než ho začne třídit. Flaherty se někde na rolk či na dva zahrabe. Žije se „svými lidmi“ až do té doby, než mu příběh sám vyplýne. 2. Musí se s ním sžít při rozlišení mezi popisností a dramatiizací. Věřím, že přijdeme na to, že existují jiné formy dramatu, nebo, přesněji řečeno, jiné formy filmu než ty, které si on vybral; avšak je třeba od základu rozlišovat mezi metodou, která popisuje jen povrchní hodnotu předmětu a metodou, která daleko účinněji odhaluje jeho skutečnost. Fotografujete skutečný život, ale také, zvyrazněním detailu, vytváříte jeho výklad.

Když je konečný tvůrčí záměr jasný, je možno postupovat několika metodami. Můžete, tak jako Flaherty, užít formy příběhu, vycházejícího starobylým způsobem od jedince k celku, k celku známému či neznámému, k důsledně oslavě hrdinství. Nebo vás jedinec nemusí tak zajímat. Můžete si myslet, že život jedince se nemůže už dávno křížit se skutečností. Můžete věřit, že soukromé bolení břícha není důležité ve světě, jemuž vládnou spletné a neosobní síly, a soudit, že jedinec jako dostatečující dramatická postava už vyšel z módy. Když vám Flaherty říká, že to je po čertech vznešená věc rvát se o potravu v divočině, můžete říci, s jistým ospravedlněním, že se více zajímáte o problémy lidí bojujících o potravu uprostřed hojnosti. Když vám připomene, že Nanukův oštěp je nebezpečný mířící na cíl a dovede přesně zásádnou, můžete z toho vyvodit, že žádný oštěp, ať jim vládne sebezdatnější jedinec, nemůže zkroutit zřetězeného množe mezinárodních financí. Samozřejmě že můžete cítit v individualismu divošskou tradici, do značné míry odpovědnou za dnešní anarchii, a naráz popřít oba, jak hrdinu úspěšných příběhů (Flaherty), tak hrdinu těch druhých příběhů (ze studia). V tomto případě budete mít pocit, že chcete svůj příběh vyjádřit jako křížence skutečnosti, která objeví v podstatě kooperativní nebo masovou přirozenost společnosti: nechat jedince nalézt své pocity ve shluoku tvořivých společenských sil. Jinými slovy, jste donucen opustit formu příběhu a hledat, jako moderní zastánci poezie, malířství a prózy, obsah a metodu daleko víc uspokojující mysl a ducha současně doby.

Ruttmannův *Berlín* neboli *Symfonie velkoměsta* zavvedla novou módu nalézat dokumentární materiál u vlastních dveří: v událostech, které nemají v sobě novost neznámého nebo romantiku úspěšného divocha v exotické krajině, prostě

nic co by je doporučovalo. Představují částečně návrat od romantiky k realitě.

Ríkalo se, že *Berlín* natočený Ruttmanem, byl Ruttmanem jen započat a že byl dokončen Karlem Freundem. Jedno je však jisté: byl Ruttmanem započat. V plynuném a správném vizuálním rytmu přijíždí předměstským rámem vlak do Berlína. Kola, koleje, detailní záběry lokomotivy, telegrafních drátů, krajiny a jiné obvyčejné obrazy plynou jeden za druhým, a setkáváme se s nimi v rámci nebo mimo rámec celkového pohybu. Pak následovala sekvence takových pohybů, které vytvářejí ve výsledném dojmu velmi impozantní průběh jednoho dne v Berlíně. Dne, který začal záběry dělníků jdoucích za prací do továren, záběry zaplněných ulic: městské dopoledne se stalo shlukem úspěchaných chodců a pouličních vozidel. Pak je přestávka na svatinu: přestávka, které jinak využívají bohatí a jinak chudí. Město se dalo znovu do práce, a odpolední deštík se stal pozoruhodnou událostí. Město přestalo pracovat a v horečném průřezu výčepů a kabaretů s vysoko vyhazovanými nohama tanečnic, v záti neonní skončil jeho den.

Pokud si film v první řadě všimnal pohybu a seskupování jednotlivých obrazů do řeči pohybu, měl Ruttman pravdu, nazval-li film symfonií. Znamenalo to třeš od příběhu vypůjčeného z literatury a od hry vypůjčené z divadla. V *Berlínu* se film držel vlastních přirozených sil: vytvářel dramatické efekty ze správného načarování jednotlivých pozorování. Cavalcantho *Jen hodiny* a Légerův *Mechanický balet* byly vytvořeny před *Berlínem*, oba s podobným záměrem kombinovat obrazy v citově uspokojivci pohybové sekvence. Oba byly příliš násilně slepené a jejich umění stříhu nebylo dostatečně zvládnuto, aby vznikl dojem pohybu tak nutného pro tento žánr. *Symfonie Berlína* byla velkorysejší jak v zachycení pohybu, tak i v celkovém pohledu.

Ale je tu kritický hlas o *Berlínu*, u něhož mimo přiznání, že jde o pěkný film, udělaný novou a poutavou formou, si nikdo z jiných kritiků nepovšiml, a ani čas toto přehlédnutí nenapravit: Film přes všecken ruch a shon dělníků, továren a hemžení velkoměsta nic nepřinesl. Nebo, přinesl-li něco, byla to jen ona odpolední sprška. Měšičti lidé ráno pěkně vstali, hnali se efektně za svým zaměstnáním, vrátili se domů, a nic jiného, nic skutečně pozoruhodného se nestalo, než ten ubohoučká deštík, který postříkal chodce a chodníky.

Podtrhuji tuto kritiku, protože *Berlín* stále vzrušuje mysl

mladých, a symfonie je stále jejich nejoblíbenější formou. Z paděšati začátečnických scénářů je jich pětáčtyřicet symfoniemi Edinburghu, Ecclefechanu, Paríže nebo Prahy. Svítá, lidé jdou za prací, továrny se otevírají, pouliční vozy rachotí, polehne a zase ulice, pak přijdou sportovní události (je-li právě sobota odpoledne), a samozřejmě večer s bary a tancírny. A zase se nic nepřihodilo, nic nebylo doopravdy řečeno, a jde se spát. Drobné denní počínání, at je sebelépe symfonizováno, nestačí. Je třeba dostat se pod povrch věci, samostatně něco vytvořit a přiblížit se k podstatě umění. V tomto směru tvořit znamená nikoliv vytvářet věci, ale hodnoty.

A v tom je ten háček pro začátečnický. Ti si mohou kritické zhodnocení pohybu snadno vytvořit z vlastní pozorovací schopnosti a tuto schopnost mohou získat z vlastního dohého vkusu, ale opravdová práce začíná, jakmile začnou uplatňovat závěry ze svého pozorování a počínání. Umělec nemusí vyvozovat závěry, neboť to je práce pro kritika, ale podklady pro závěry tu musí být, neboť závěry dotvářejí jeho názor a dávají smysl (mimo čas a prostor) výseku života, který si k zobrazení vybral. A pro tento výsledný efekt musí být v díle síla poezie nebo předvídavosti. Jestliže oboje naprosto chybí, musí v něm být alespoň sociologický smysl, v literatuře předpokládáný.

Ti nejlepší ze začátečnicků to vědí. Věř, že krása se dostane do díla v pravý čas, jestliže dílo je poctivé a jasné a procištěné a jestliže splňuje ideály poctivého člověka. Jsou dosti citliví, aby chápali umění jako nedílnou součást hotového díla. Opačná snaha, vyjádřit nejprve krásu (samoučelné hledání krásy, hledání umění pro umění vedoucí k vyloučení, k zahlazení smyslu práce a jiné suchopárné začátečnickoví) byla vždy odrazem sobeckého bohatství, sobecké prázdnoty a estetické dekadence.

Smysl pro sociální odpovědnost činí náš realistický dokumentární film vzrušujícím a nenasadným uměním, a to zejména v době jako je naše. Práce na romantickém dokumentárním filmu je ve srovnání s tím snadná: snadná v tom smyslu, že ušlechtilý divoch je už dlouho postavou z románu a roční doby už byly tolikrát omílnány v básních. Jejich neměnné hodnoty jsou již obecně známé a mohou být znovu vysloveny a nikdo je přitom nebude popírat. Ale realistický dokumentární film, se svými ulicemi a měšty a brlohy a trny a burzami a továrnami si dal sám úkol vytvářet poezii tam, kam se ještě žádný básník nedostal, a kde ideové poselání,

dostačující pro účely umění, se nedá tak snadno vysledovat. Vyžaduje to nejen cit, ale také inspiraci; je to, abych tak řekl, velmi pracný, do hloubky zahleděný a opravdu s pochopením dělaný tvořivý pokus.

Tvůrci takových symfonií nalezi způsob, jak vytvořit z běžných událostí velmi příjemné sekvence. Užítim tempa a rytmu, velkorysým spojením jednoduchých efektů uchvátí oko a působí na mysl stejně, jako to může dokázat čepobití nebo vojenská přehlídka. Ale svým soustředěním na množství a pohyb se snaží vyhnout vyššímu, tvořivému úkolu. Co je přitažlivější (pro člověka s vizuálním vkusem) než nechat točit kola s písky v povrchním popisu činnosti stroje, má-li jen velmi málo co říci o člověku, který na stroji pracuje a má-li ještě méně co říci o výrobci, které stroj chrlí? A je to pro něj ještě pohodlnější, může-li se vyhnout zmínce o špatné placené práci a nicotnosti výroby. Z tohoto důvodu považují tradici filmových symfonií za nebezpečí a *Berlín* za nejnebezpečnější ze všech vzorů, hodných následování. Naneštěstí jsou v módě právě takové výjimky, jaké reprezentuje *Berlín*. Estéti žehnají symfonii pro její vzhledný povrch a jsouce s ním spokojeni, rádi dílo zbahavují dalšího poslání. A jsou tu ještě další činitelé, kteří zatemňují úsudek toho, kdo se na film dívá. Poválečná generace z roku 1918, vychovaná filmem, ohoťně přijme všechno to, co zakrývá pravou tvář skutečnosti, pokud je to uděláno přesoblivou formou. Dodržování takové praxe, a tento žánr jí věrně reprezentuje, je nejbezpečnějším títočštěm.

Nicméně námitka zůstává. Odklon od tradičních forem komerčního filmu (zápletka kdo si koho vezme) k tradičním čistých forem filmu není žádnou mimořádnou formou rebelie. Dadaismus, expresionismus, symfonismus, to všechno patří do stejné kategorie. Ukazují nám nové krásy a nové formy, ale nedovedou nás ovlivnit. Vyjadřování obrazem nebo ještě přesněji poetický přístup k věci by mohl přivést naše úvahy o dokumentárním filmu o krok dále, ale žádný velký film, spoléhající na mluvu obrazu, nevznikl, aby tomu to druhu formy dal za pravdu. Řečí obrazu rozumím vyprávění příběhu nebo zpracování tématu obrazovými příměry, stejně jako poezie je příběh nebo téma takto vyprávěné. Myslím tím zpoetizování vztahů mezi množstvím a pohybem v symfonické formě.

Rybáři byli skromným příspěvkem v tomto směru, ale pouze skromným. Němět patřil zčásti do světa Flahertyho, protože měl něco z jeho úspěštilého divooha, a ovšem i příroda

tu hrála velkou roli. Ale viděli jsme tu i páru a kouř a práci zmechanizovaného moderního průmyslu. Když se dnes dívám na tento svůj film, nezděrazňoval bych ani tak tempo ve sledu obrazů (neboť jak *Berlín*, tak *Křižník Potomkin* byly natočeny před ním), dokonce ani ne jeho rytmus (i když si myslím, že právě tento rytmus byl technicky sevěnější než v *Potomkinu*). Co se zdálo schopným vývoje ve filmu, bylo spojení mluvy obrazu s pohybem. Loď na moři, muži loví, muži vytahují síť, to nebyly jen objekty, které něco činí. Vystupovaly jako objekty v padesáti různých způsobech a každý z nich se snažil přidat něco k jejich chápání a popisu. Jinými slovy, záběry byly takto spojeny nejen kvůli popisu a tempu, ale i proto, aby byly zároveň komentářem. Bylo působivé vidět tu namáhavou, ale povznášejší práci, a právě tento pocit propůjčoval záběrům charakteristické rysy, zvýrazňoval pozadí a přinášel další detaily, které dávaly celku kolorit. Nechci dávat *Rybáře* za příklad, avšak teoreticky to příklad je. Jestliže ve filmu vyniklo hrdinství práce, což jak doufám se stalo, nebylo to jenom pro příběh sám, ale také pro volbu sledu obrazů, které toto hrdinství pomáhala vytvářet. Toto podtrhuji jako prostou analýzu metody, ne proto, abych ji chválil.



Symfonická forma souvisí s orchestrací pohybu. Vidí pro-
jekční plochu jako plynný proud a nedovolí, aby se tento
proud přerušil. Epizody a události, jsou-li obsaženy v akci,
jsou zapojeny do proudu. Symfonická forma se také snaží
organizovat proud jako různorodé pohyby, například pohyb
pro svítání, pohyb pro muže jdoucí do práce, pohyb pro
továrny jedoucí na plně obrátky atd. Toto je první rozdíl.

Dívejte se na symfonickou formu jako na něco, co je
rovnocenné poetické formě, řekněme Carl Sandburgově
„Mrakodrapu“, „Chicago“, „Větrnému městu“ nebo „Pláštěm
osmahlého západu“. Předmět je podán jako souhrn mnoha
činností. Žije mnoha lidskými vztahy a různorodosti děj-
ových sekvencí, které ho obklopují. Sandburg to popisuje
výraznými změnami v tempu, změnami nálad, s nimiž je
každá popisovaná malířkost uváděna. Od takové poezie ne-
žádáme osobní příběhy, protože obraz je úplný a uspokoi-
ující. Nesmíme to žádat od dokumentárního filmu. Toto
je druhý rozdíl, týkající se symfonické formy.

Uznáme-li tyto rozdíly, pak je možné, aby se symfonická

forma podstatně lišila. Basil Wright se například téměř výlučně zajímal o pohyb a vytvoří jej v hutnosti sklady obrazu a v jejich nuancích. Pro ty, jejichž oko je dostatečně vycvičené a dostatečně jemné, sdělí dojmy v tisíci variacích na téma tak jednoznačné jako je doprava banánů (*Náklad z Jamajky*). Někteří se snažili uvést tento pohyb do vztahu k ohňostroji čisté formy, ale nikdy nikde nic podobného neexistovalo. 1. Hodnoty Wrightova smyslu pro pohyb a jednotlivé dějové linie jsou výrazně jeho vlastní a poznatelně jemné. Jako u dobrých malířů, v jeho línii je charakter a v jeho kompozici je zásadní stanovisko. 2. V jeho práci je jeho vypsávací metoda jedinečně zapamatovatelnou. 3. Jeho jednotlivé dějové linie se spleťají — ačkoliiv se to nezdá — a vytvářejí tak kladný vztah k materiálu, který může jasně patřit k 2. Jednotlivé dějové nitky *Nákladu z Jamajky* byly sžíravější kritikou práce za pár šestáků než ryze sociologická nesmlouvavá kritika. Jeho pohybová skladba obrázů: a) lehce dolů, b) vodorovně, c) těžkopádně 45 stupňů vzhůru, d) opět dolů, obsahují nebo třeba tvoří komentář. Flaherty kdysi tvrdil, že východozápadní obrysy Kanady je sám o sobě dramatem. Byla to přesně sekvence směrem dolů, vodorovně, 45 stupňů nahoru a znova dolů.

Používám Basila Wrighta jako příklad „pohybu sama o sobě“ — ačkoliiv pohyb sám o sobě neexistuje — hlavně abych odlišil ostatní, kteří přidávají buď prvky napětí nebo prvky poetické nebo prvky atmosférické. Já sám jsem se v minulosti považoval za představitel kategorie napětí s jistým sklonem k druhým disciplínám. Zde je jednoduchý příklad napětí z filmu *Grantovští rybáři*: Člun si razí cestu bouří. Napětí je vytvářeno zdůrazněním nárazů vln, nakloněním lodi na bok, horečným poletováním ptáků, horečnatým probleskáváním tváří mezi vlnami, kymáčením lodi a sprškami vody. Rybářské sítě jsou vytažovány na palubu lidskou silou a pomocí lan. V úvodu je věnováno stejné místo námořníkům, ptákům a rybám. Není tu žádné zastavení v toku pohybu, ale zato je tu zachyceno něco z úslí dvou protichůdných sil. V náročnějším a do větší hloubky jdoucím popisu by mohlo napětí obsahovat i prvky zdůrazňující důkladnější hvízdávky zvuk lanová, námahu lidí na lodi, práci motoru, poletování myriád ptáků unášené větrem. Namáhání lodi a špatné počasí mohlo být podáno tak, že až ohrožuje samou podstatu a existenci námořníků a lodi. Již ta okolnost, že při zatahování sítě se vlna přeleje přes rybáře, zaplavuje je a

opět je, visící na laně jako by se nic nestalo, opouští, by dovedla tuto sekvenci k patřičnému vrcholu. Dejme tomu, že by úvod mohl obsahovat ještě záběry ptáků kroužících ve výšce a opouštějících loď, a záběry rozvázných, to jest lntimnějších pohledů do tváří rybářů. Hlubším ponorem do nitra lidí a do jejich práce by se drama prohloubilo.

Srovnejme tuto analýzu s první částí Pudovkinova *Dezertéra*, která narůstá ze sekvence mrtvého ticha až k napětí a zuřivosti a ve výústění stávky, nebo vlastní sekvence stávky, která narůstá od mrtvého ticha až k napětí a zuřivosti a ve výústění útoku policie, a máte náznak, jak symfonický tvar, stále věrný svým vlastním zvláštním metodám, se dostává do sporu s dramatickou látkou.

Poetický způsob práce je nejlépe reprezentován *Sentimentální romanci* a poslední sekvencí *Extaze*. V nich je popis bez napětí, ale citový popis je rozněcován patřičnými obrazy. V *Extazi* je představa nově zrozeného života vyjádřena rytmickou sekvencí práce, ale jsou tam též důležité záběry ženy a dítěte, mladého muže, scenérie mraků a vod. Popis různých nálad *Sentimentální romance* je vyjádřen výhradně obrazy: jednou v interierové sekvenci, podruhé v sekvenci mlhavého rána, klidných vod a pošmourného slunečního světla. Vytváření nálad, tak důležité pro symfonickou formu, může být vyjádřeno jen v tempích, ale bylo by lepší, kdyby jej zpestřovaly poetické záběry. Pro popis noci na moři je na palubě lodi dostatek podmiinek, které by vytvořily klidný a působivý rytmus, ale hlubší efekt by mohl vzniknout, kdybychom ukázali, co se děje pod vodou nebo kdybychom si povšímlí podivného počínání ptáků, kteří se někdy pohybují v straišidelných hejnech ve tmě i ve světle lodních lamp.

Sekvence z Rothova filmu ukáže rozdíl mezi třemi různými způsoby zpracování. Popisuje navážení ocelářské pece a vytváří nádherný rytmus pracujících lidí. Kdyby za nimi nechal působit otevřený oheň, tím, že by si všimal, jak se tyto lidé před ohněm chrání, dostal by do své sklady prvky napětí. Odtud by mohl pokračovat až k téměř hrůznému obrazu, co to je ocelárna. Na druhé straně, kdyby přesunul rytmus dejme tomu na nehybné, symbolické postavy, jak to udělal Eizenštejn ve svém nedokončeném filmu *Que Viva Mexico!*, dostal by do svého díla i poetické prvky. Je rozdíl mezi: a) metodou hudební nebo neliterární, b) dramatickou, roz- metodou se střetávajícími se silami, a c) poetickou, roz- myšlnou a v podstatě literární metodou. Tyto tři metody

se mohou objevit v jediném filmu, ale jejich proporce zá-
visejí přirozeně na pojetí režiséra — a jeho osobním ideo-
vém stanoviskem.

Netvrším, že jedna forma je nadřazena druhé. Společání
na pohyb má své ideové klady a v jistém smyslu je sevře-
nější — klasičtější — než způsob poetického popisu, ačkoli
ten je přitažlivější a tradiční požennaný. Napětí dává filmu
důraz, ale nesmírně snadno se stává povrchnější, protože
ukazuje boje a zápas. Lidé mají rádi boj, i když je to boj
třeba jen v obrazových příměrech, ale není to vůbec jisté, že
talkový zápas je vhodnějším námětem než rozvíti květiny
či otevření telegramu. Vede nás to zpět k primitivním a bo-
jovným pudům, ale ty samy o sobě nemusí nutně předsta-
vovat civilizovanější pole působnosti.

Všeoobecně se věří, že morální velikosti v umění se může
dosáhnout, podle antického či shakespearovského receptu,
teprve úplným vyhlazením hlavních osob a tím, že žádná
hlava není pokořená, pokud není zkravená. Tato představa
je filosofickou vulgárností. V pozdějších letech tomu dal
další požennaní Kant svým rozlišováním mezi estetickou před-
lohou a estetickou provedením, a krása byla považována za něco,
co nesouvisí se vznešeností. Kantovská neujasněnost vzniká
z toho, že on osobně měl aktivní morální smysl, ale neměl
smysl estetický. Jinak by mezi tím nedělal rozdíl. Pokud se
týká obecného vkusu, musíme dbát, abychom nesaňovali
splnění primitivních tužeb a malicherných hodnot, které jsou
k nim přidruženy, s hodnotami, které patří k člověku jakožto
k tvořivé bytosti. Dramatické užití symfonické formy není,
ipso facto, nehlubší nebo nejdůležitější. Úvahy o formách,
které nejsou dramatické ani symfonické, ale dialektické,
to odhalí mnohem jasněji.

© John Grierson

Paul Rotha

(narozen 1907) byl v třicátých letech nejbližším spolupracovníkem za-
kladatele britského filmového dokumentarismu Johna Griersona. Začínal
jako novinář a ve věku pouhých 23 let mapsal a vydal jednu ze základ-
ních knih o problémech filmového umění „The Film Till Now“ (Film
až k dnešku), v níž metodou historického srovnání vyznačil cesty roz-
voje světové kinematografie. Význam této publikace, která byla pro
celou jednu generaci britských i cizích filmových kritiků hlavním stu-
diijním pramenem, vyplývá již z toho, že ani po dvaceti letech mezitřídí
Rothovy vývody na závažnosti a že kniha mohla v roce 1949 vyjít v no-
vém vydání, zakatalizovaném jen připojením několika dalších kapitol
amerického historika Richarda Griffitha. Ve své publicistické činnosti
pokračoval Rotha i později, kdy se již převážně věnoval dokumentární
filmové tvorbě. Po knižním souboru časopiseckých statí „Celluloid: The
Film Today“ (Celluloid: film dnes) z roku 1931 vydal o pět let později
první obrazovou historii filmu „Movie-Parade“ (Filmová přehlídka), kte-
rou v roce 1950 přepracoval a znovu vydal společně s Rogerem Man-
vellem. Novinářské a kritické činnosti zůstal Rotha věrný až dodnes:
spolupracuje s redakcí londýnského měsíčníku „Films and Filming“.

Jako teoretik se po roce 1932, kdy natočil svůj první dokumentární
film o organizaci civilní letecké dopravy Spojení, věnoval nadále ze-
jména problémům filmového dokumentarismu. V roce 1936 vyšla v prvním
vydání jeho kniha „Documentary Film“ (Dokumentární film), kde se
jako první pokusil o výklad smyslu a poslání tohoto filmového žánru
„obrážejícího tvuří metodou a v sociálních pojmech život lidí v exis-
tující realitě“. Tato na svou dobu průkopnická práce vyšla pak v dru-
hém vydání v roce 1939 a znovu v roce 1952, kdy byl původní text roz-
šířen o statí Sinclaira Roada a Richarda Griffitha, zabývající se vývojem
dokumentarismu ve světě za minulé války a v prvních letech pováleč-
ných. Části, zařazené do mášeho sborníku, jsou převzaty z původních
kapitol Rothovy knihy. Autor se tu zabývá základními jevy tvůrčího
procesu. Jeden z hlavních akorů dokumentaristy vidí ve využití filmo-
vého rytmu k tlumočení společenských dějů. Přitom varuje na příkla-
dech z praxe před nebezpečím samoúčelného, jen na pouhém rytmu
založeného řazení obrazů, zaskřepujícího či mmoždy vůbec popřafního
sociální obsah. Rotha byl v Anglii jedním z prvních obhájců zásady,
že sociální funkce je v dokumentární tvorbě vždy nadřazena ryze for-
mální stránce zpracování. Ne nadarmo uvedl jako motto své knihy slova
Vsevoloda Mejerholda: „Umění nemůže být nepolitické!“ Touto zásadou
se řídil i při realizaci svých filmů, naposledy v roce 1962 u stříhového
dokumentárního snímku Život Adolfa Hitlera.

