

O ESTETICE DOKUMENTU

A. Fedorin

Při analýze příčin stále většího rozšíření dokumentarismu v literatuře a v umění se badatelé málokdy zamýšlejí nad specifickou úlohou, kterou při probouzení zájmu o fakt a dokument v literatuře, v divadle, v žurnalistice a dokonce i v malbě a grafice sehrál dokumentární film. Existuje i opačný proces, který pomáhá dokumentárnímu umění vstřebat do sebe novou zkušenost, získanou uměleckou praxí a vývojem estetického myšlení. Proto hned na počátku připomeneme, že dokumentárnost není v antagonistickém rozporu s fantazií, s autorskou fikcí — prosazuje se nejen cestou nasycování tradičních forem fakty, ale také vytvářením a rozvíjením samostatných žánrů, vlastních specifických uměleckých útvarů.

Tento nový, specifický druh, dokumentární umění se všemi pouze jemu vlastními zobrazovacími prostředky, se začal utvářet ve dvacátých letech, v době prvního probouzení intenzivního zájmu o všechno skutečné a pravé. Poznávání okolního světa přetvořeného revolucí, objevování zárodků nové skutečnosti a vyjasňování procesů probíhajících v porevolučním životě bylo v té době objektivní a nejnaléhavější potřebou našeho vývoje, a je to zcela přirozené, že umění se svým způsobem pokoušelo uspokojit tuto rostoucí poptávku po analýze a zobrazení „spousty faktů“ rozvíjejícího se života. Tento zájem o dokument nesmíme ztotožňovat s předčasně uzralými teoriemi „literatury faktu“, které se v této době rozšířily. Pokus absolutizovat jen jediný, byť i závažný směr v umění, charakteristický pro tyto teorie, byl v rozporu s objektivními potřebami vývoje umění jako celku.

Svérázným katalyzátorem prosazování nové poetiky ve filmovém umění byl v té době filmový žurnál. Jeho význam rok od roku rostl a spolu s tím se nápadně měnil i jeho obsah. Náhodné záběry zaměřené na pouhé zachycení životních detailů viděných kamerou byly v něm vystřídány rozvinutými ucelenými obrazy zrodu nového světa. Fakt ve filmovém žurnálu na-

býva
Hlav
v pr
Lé
mítá
i des
cují
se na
Ag
mobi
Ale j
hlub
doku
tivní
cistic
De
nální
nily
vání
uměr
tární
Pr
tické
byla
poča
a zač
Ml
si ar
brzy
mezi
záko
vých
De
časem
uměr
kašfr
v ko
který
tého
De
v hr
jako
jako
Po
začal

býval mobilizačního významu, stával se stále víc sociálně významovým. Hlavně tím lze vysvětlit jedinečnou popularitu, které filmový žurnál nabyl v prvních letech svého pronikání do širokých vrstev diváků.

Léto roku 1922: na ústředních náměstích Moskvy se několikrát denně promítá filmový žurnál a „Kinopravda“. Sleduje je pokaždé pět tisíc, někdy i deset tisíc diváků, promítání trvá od tří do pěti hodin. Pojízdna kina pracují také v moskevské gubernii. A všude, kde se filmový žurnál předvádí, se na něj dívají „všichni do jednoho“. (1)

Agitační vlaky a parníky vybavené promítacím zařízením, vagóny, automobily a povozy přinášely filmový žurnál do nejbzdálenějších koutů země. Ale je zcela přirozené, že pouhé zachycení faktů nestačilo: diváci očekávali hluboké postižení skutečnosti. A právě v této době se začaly objevovat první dokumentární filmy, které vyjadřovaly nový stav filmového umění, kvalitativní posun, v němž se odrazil proces vývoje od žurnálu k obrazné publicistice, od pouhého vyprávění o událostech k pronikání do jejich podstaty.

Dokumentární film se od okamžiku svého zrodu nalézá v epicentru kardinálních otázek revize vztahu umění ke skutečnosti, v jejímž průběhu se měnily představy o místě reálných faktů a dokumentů v uměleckém postihování skutečnosti. Tyto procesy nevyvolalo k životu teprve dokumentární umění, existovaly již dříve, ale od okamžiku, kdy vzniklo, začalo dokumentární umění stále patrněji působit na tvůrčí osudy jiných umění.

Pro umělecký proces chápaný v jeho historickém vývoji je charakteristické neustálé začleňování nových uměleckých útvarů do sféry umění. Tak byla druhá polovina XIX. století poznamenána zrodem umělecké fotografie, počátek XX. století vznikem filmového umění; před našima očima vznikla a začala se utvářet jako samostatný druh umění televize.

Mladá umění, zvláště v počátečním období, aktivně vstřebávají a osvojují si arzenál uměleckých prostředků nahromaděný před jejich příchodem. Ale brzy začínají i sama ovlivňovat okolní umělecké prostředí. Různá umění se mezi sebou ochotně stýkají, rodí nové formy, nové žánry, nový styl. A je to zákonité, protože vzájemné obohacování a vzájemné ovlivňování jednotlivých umění je jednou z hlavních zákonitostí uměleckého vývoje.

Dokumentární film a filmový žurnál, útvary pracující s fakty, nabývají časem významu jakéhosi měřítka pravdivosti zobrazení reality pro jiná umění. Zvláště silně se to začalo pocítovat po druhé světové válce, když se kaširovanost a ateliérová pravděpodobnost řady hraných filmů o válce octla v kontrastu s velkým množstvím dokumentárního a žurnálového materiálu, který uchovával živý, bezprostřední obraz těch tvrdých let. Bylo třeba určitého času, aby tento estetický nesoulad byl odstraněn.

Dokumentární záběr se jaksi nepozorovaně stal pro režiséry pracující v hraném filmu východiskem hodnocení, začalo se ho stále častěji užívat jako kritéria reálnosti, jako prvotního zdroje postižení reálné skutečnosti, jako měřítka pravdivosti uměleckých konstrukcí.

Postupně si začala nalézat podobné ekvivalenty i jiná umění. Jazyk prózy začal v řadě případů napodobovat styl úředních listin: do umělecké tkáně

(1) CPA, f. 17, op. 60, jed. chr. 260, l. 41

se stále častěji začleňují dotazníky, šifrované zprávy, data, uvádějí se přesné časové koordináty — dny, hodiny, minuty událostí. Ve výtvarném umění se projevem tohoto hledání stal realismus neobvyklé koncentrace, charakterizovaný snahou opřít se o dokumentární vizuální svědectví. (2)

Pokud jde o hraný film, dosáhlo natáčení imitující filmový žurnál během let takové dokonalosti, že někdy ani „nejprotřelejší“ diváci, ani mistři zmodřelí zkušeností nejsou schopni odlišit hranou epizodu od dokumentární.

A přece: toto jsou pouze vnější, stylové projevy dokumentarismu. Mnohem intenzivněji pocítovaný a závažnější je jeho vliv v obsahových kategoriích umění, které se stále víc nasycuje reálným faktickým materiálem. Toto nasycování se rozrůstá i do šířky, cestou mohutnění proudu memoárové a deníkové literatury, růstu popularity črty, eseje, inscenací založených na dramatickém působení dokumentu, nehraných forem filmového umění, i do hloubky, cestou naplňování vůbec ne dokumentárních žánrů dokumenty. Na tomto procesu není nic neobvyklého.

Fakt a dokument byly v té či oné míře vždy oporou realistického umění. Ale v románě nebo v povídce se skutečné historické postavy nebo události, jsou-li autorem začleňovány do tkáně díla, rozvíjejí v uměle konstruované kompozici a podrízájí se především zákonitostem umělecké tvorby. Fakt se v takovém díle dostává pod umělcovo silné zvětšovací sklo, jakoby se rozpouští v umělcově záměru, mění své obrysy a časové koordináty, a občas se i místo děje přesunuje tak, aby to odpovídalo umělcovu záměru. Autor zachovává historickou pravdu, ale vyhýbá se přitom prostředkům dokumentace a přenáší akcenty na uměleckou logiku rozvíjení charakterů, na evokaci dobové atmosféry, vyjádření životních skutečností uměleckou typizací.

A přesto vede prohloubení svazků umění se skutečností ke stále většímu nasycování uměleckých struktur reálným materiálem historického procesu. Toto nasycování, přestože není rovnoměrné a nezahrnuje všechny druhy tvorby, vytváří ve svém celku stále širší proud umění čerpajícího svou sílu z živného zdroje reálného života, umění upevňujícího a rozšiřujícího svazky se skutečností.

S postupem nasycování díla autentickým materiálem roste potřeba brát v úvahu podmínky a zákonitosti vyrůstající ze samotné skutečnosti — představitivost, fantazie a autorská fikce vyklizují své pozice a uměleckost začíná být určována především věrností a úplností podání historických faktů. Rodí se dokumentární žánr, přesněji specifický druh umění se svou vnitřní svébytností, se zvláštní povahou umělecké konvence.

Mezi dvěma póly umělecké tvorby, pólem svobodným, nevázaným nutností, a pólem omezeným přísnými zásadami dokumentárního podání, leží množství přechodných forem, jež lze žánrově a druhově často nesnadno určit. Někdy se ztvárnění skutečnosti vědomě odklání od určitosti v tomto směru a dosahuje tak nových působivých výsledků. Zde se můžeme setkat s hrou na dokument, kdy se za formou vnějškově podobnou životu skrývá hraná fabule, a na druhé straně s přesným zachováním faktů, jež je možno snadno považovat za autorský výmysl.

(2) Zajímavé úvahy na toto téma obsahuje sborník „Dokumentalnoje i chudožestvennoje“, Moskva, Mysl, 1975.

Taková je dnes vnější struktura dokumentarismu. Povaha tohoto jevu se studuje samostatně v literatuře, v divadle, ve filmu, ve výtvarném umění, objevují se i práce zobecňující povahy, v nichž se odhalují obecné zákonitosti, platné pro všechna umění. A to je pochopitelné. Otázky uměleckého osvojování dokumentárního materiálu a vzájemného vztahu mezi autorovou představou a reálným faktem existují přece všude, kde se umělec zřiká výmyslu a činí základem své tvorby reálný životní fakt.

Dnes nám charakter vlivu skutečnosti na umění dává právo dívat se na vpád reálného faktu do umění ne jako na náhodný a přechodný jev, ale jako na objektivní historickou zákonitost uměleckého procesu jako celku. Je nasnadě, že k proniknutí do příčinné podstaty tohoto jevu nestačí operovat měřítkem dokumentárního žánru jako takovým nebo specifickostí jeho projevu v jednotlivých uměních. Přišel čas, aby se mluvilo o obecných tendencích estetiky dokumentarismu jako o uceleném systému s vlastní terminologií, se specifickými kategoriemi a pojmy.

Životní materiál, dříve než se organicky vtělí ve tkáň umění, prochází nezbytně umělcovou laboratoří, v níž fakt podléhá účinku autorovy specifické technologie. Dochází k odhalení jeho podstaty, k vybrušování formy, určuje se jeho význam v kontextu uměleckého zkoumání. Všechno toto úsilí, jak snadno pochopíme, má vliv nejen na estetický výsledek; podílí se aktivně na tvůrčím procesu a může rozhodujícím způsobem ovlivnit samotné využití faktu, vést k různým výkladům jeho podstaty.

V dokumentárním žánru, ať patří ke kterémukoliv umění, má zásadní význam využití autorského instrumentáře: změňte jen nepatrně zorný úhel, odstup, rytmus, vynechte detail, přesuňte akcenty — a dostanete nový výmysl při tomtéž základním materiálu.

Obsah vystupuje v dokumentárních filmech ve formách samotné skutečnosti, nebo přesněji v podobě, jež je jí adekvátní; což vytváří tu zvláštní situaci, ve které umění vstupuje do přímé závislosti na konkrétním životním materiálu a rodí tak řadu specifických problémů.

Fakt života se stává faktem umění. Opravdu? A jestliže se stává, pak co se děje s faktem v důsledku takového přenesení do umělecké tkáně díla? A jaké závěry má přitom učinit umělec? Tyto otázky jsou závažné pro kterékoliv umění, nezávisle na svéráznosti a specifickosti použitých prostředků.

Proto je tak důležité věnovat pozornost tomu, jak se tyto problémy chápou v řadě diskusí a prací publikovaných na stránkách literárních časopisů a v některých monografiích a sbornících.

Příznačné jsou rozhovory „u kulatého stolu“ na stránkách časopisu „Inostrannaja literatura“ (1966, 8) a odpovědi spisovatelů na otázky časopisu „Voprosy literatury“ (1966, 9) — „Životní materiál a umělecké zobecnění“.

Materiály uveřejněné v těchto publikacích ukázaly, jak rozdílné a často i protikladné byly tenkrát představy umělců o nejdůležitějších zákonitostech dokumentárního žánru. Rozhovor proto často probíhal bez dostatečného zřetele ke zkušenosti dosavadního vývoje umění, k prudké polemice kolem teorie „literatury faktu“ a principů dokumentarismu v umění, která probíhala již ve 20.—30. letech. Jistě, problémy umění byly v té době kvalitativně jiné, protože povaha rozhovoru na v podstatě totéž téma v našich

dnech nezbytně nese na sobě otisk dnešní doby, ale podstata zůstává v minulosti i v přítomnosti stejná: ve středu pozornosti je problém přípustné míry uměleckého působení na fakt, která by neměnila jeho základní povahu. A tento problém se týká především dokumentárních žánrů, jež jsou těsněji než ostatní vázány nutností uchování důvěry ve fakt, hodnocení faktu a vyjevování jeho estetických kvalit v zájmu pravdivosti poznání.

Diskuse v řadě případů ukázaly náhodnost samotné terminologie, jíž účastníci používali, a především neurčitost pojmu dokumentárnosti. Bylo navrhováno, abychom se tohoto termínu vůbec zřekli, a to proto, že naši předchůdci se prý obešli bez něj; tvrdilo se, že dělení umění na umění dokumentární a umění ve vlastním smyslu je chybné. V jednom případě byla dokumentárnost vymezována jako něco, co zcela vylučuje uměleckou fikci, v jiném se zdůrazňovala konstruktivní fikce při utváření dokumentárního díla. Vyskytovali se i autoři, kteří s odvoláním na vlastní praxi rozdělovali díla na dvě části — část dokumentární a část vymyšlenou. Odpoutáme-li se však od obou diskusí a pohlédneme-li na vše, co bylo v posledních letech napsáno a řečeno o dokumentárnosti v širších souvislostech, snadno postřehneme, že protikladnost názorů a často přímo zmatek v definicích je důsledkem svévolného a nezávazného používání samotného termínu „dokument“.

Připomeňme si v této souvislosti, co řekl Engels o významu definice ve vědě. „Definice“, napsal, „nemají pro vědu význam, protože se vždy ukážou být nedostatečnými. Jedinou reálnou definicí je rozvinutí samotné podstaty věci, a to již není definice“. Zároveň však Engels zdůrazňoval, že pro běžnou potřebu je stručný poukaz na nejobecnější a zároveň nejcharakterističtější znaky v takzvané definici často užitečný a dokonce nezbytný ... (3)

Ve filmu se termínu „dokumentární“ začalo používat na konci dvacátých let. Na Západě ho uvedl do slovníku John Grierson, v sovětské filmové vědě se ho poprvé začalo užívat v souvislosti s díly Ester Šubové. V těchto letech vyjadřoval tento termín nový kvalitativní posun ve vývoji filmového žurnálu, který se stále víc stával publicistikou pracující s uměleckým obrazem. Od té doby dokumentární film neustále upevňoval a rozšiřoval pojem dokumentárnosti v umění, zpřesňoval jeho hranice a možnosti.

Dokumentárních kvalit nabývá filmový žurnál v důsledku vlastnosti, kterou se vyznačuje jen on: sděluje přesné koordináty události v podobě obrazu a času, přičemž se obraz a čas v celém jeho průběhu absolutně shodují; to poskytuje jedinečnou možnost využít žurnálu jako věrohodného svědectví.

V Norimberském procesu měly vedle mnoha jiných dokumentů obžaloby snad největší usvědčující sílu filmové záběry zachycující zločiny fašismu. A ve 40. a 50. letech byla schopnost filmových záběrů hrát úlohu dokumentů prověřena u soudů řady evropských zemí. Tak například když byl uveden do kin film Annele a Andrého Thorndikových „Operace Teutonský meč“, došlo k vyšetřování případu Speidel, které trvalo řadu měsíců. Ani soud, ani Speidelovi advokáti nebyli schopni popřít zločiny tohoto hitlerovského generála, zachycené na filmových záběrech. Když neznámý filmový amatér natáčel průjezd Johna Kennedyho Dallasem, nemohl samozřejmě předpokládat, že jeho filmové záběry se brzy stanou svědectvím o atentátu na pre-

(3) K. Marx, B. Engels, Soč., t. 20, s. 634, 635

zidenta a
stanou sou
Filmové
jejichž zák
Spolu se
svědectvím
schopna v
hoto slova
deformací
„Ideální p
vlastnosti,
originálu r

Ale v za
zobrazující
správném
vlivu zobr
nalování r

Estetick
pracování
vlastním,
možnosti,
rou je zat

Zřejmá
chází kva
odvětví, p
a reportáž
nost pohl
vedou spe
prosazení
řejí se un
skutečnos
vývoj věd
dneška. I
aniž bych
kých for
z dopisů,
umělecká

Na dru
osvojit s
proces, k
jevy, jak
umění, p
mentární
zkoumán
Ale již
možná p

(4) „Ler

zidenta a že budou studovány kriminalisty a odborníky v balistice, že se stanou součástí mnoha dokumentárních filmů o této události.

Filmové zobrazení v sobě nese určité kvantum vizuálních informací, na jejichž základě je možno vyvozovat určité závěry, zjišťovat fakta.

Spolu se synchronním interview, s deníky, dopisy a jinými ověřitelnými svědectvími vytváří filmové zobrazení dokumentární vrstvu filmu, která je schopna vykonávat funkci dokumentu v obecně přijímaném významu tohoto slova. Přitom dokumentárnost zobrazení bude tím přesnější, čím méně deformací utrpí zobrazovaný předmět při svém přenosu na filmový pás. „Ideální podmínkou pro nejvyšší shodu nebo adekvátnost zobrazení určité vlastnosti, procesu, který je vlastní originálu, by byla úplná nezávislost originálu na zobrazujícím subjektu.“ (4)

Ale v zachyceném záběru má již zobrazovaná skutečnost na sobě otisk zobrazujícího, jedno od druhého nelze oddělit. Pouze rozbor založený na správném chápání principů dokumentaristiky může vést k závěrům o směru vlivu zobrazujícího na zobrazované. Proto je tak důležité neustálé zdokonalování metod uměleckého rozboru dokumentárního umění.

Estetická zkušenost nahromaděná dokumentárním filmem přispěla k vypracování kritérií, které dávají dokumentu právo mluvit o krásnu svým vlastním, jen jemu patřícím jazykem. Tento jazyk, bohatý na umělecké možnosti, obsahuje v sobě bezpochyby zajímavou perspektivu vývoje, kterou je zatím ještě možno postihnout jen v nejobecnějších rysech.

Zřejmá je i jiná věc: sama vnitřní struktura dokumentárního umění prochází kvalitativními změnami. Probíhá aktivní diferenciaci jeho různých odvětví, polarizace center, což vede na jedné straně ke krystalizaci žurnálu a reportáže, na druhé straně pak k tomu, že dokumentarista získává schopnost pohlédnout na svět jako umělec, jako básník. Dnes již tyto dva směry vedou spolu méně sporů, je zřejmější jejich právo na vlastní vývoj a sebeprosazení. Na obou pólech narůstá vlastní specifická profesionalita, vytvářejí se umělecké hodnoty, které jsou důležité pro chápání různých stránek skutečnosti. Tato tendence je bezpochyby pokroková a plodná jak pro další vývoj veškerého filmového umění, tak pro chápání obecných otázek umění dneška. Dnes již nemůžeme ozřejmit estetickou strukturu dokumentarismu, aniž bychom brali v úvahu nahromaděnou zkušenost „nehraných“ uměleckých forem. Tak při analýze koláže, umělecké fotografie nebo montáže z dopisů, jejichž prostřednictvím se v některých dílech vytváří dovršená umělecká forma, nezbytně pracujeme s principy dokumentárního umění.

Na druhé straně zase film, postrádající kouzlo fikce, se nevyhnutelně snaží osvojit si zkušenosti tradičních umění. Tento vcelku normální vývojový proces, který zrodil množství různých názorů na takové velmi rozšířené jevy, jako je difúze žánrů a druhů, stírání hranic a styčných linií různých umění, porušování kánonicky uznávaných vzájemných vztahů mezi dokumentárním a hraným prvkem v uměleckém filmu, čeká ještě na své prozkoumání.

Ale již nyní je zřejmé, že tyto procesy zasahují mnohá umění; a proto je možná právě teď tak důležité upřesnit obsah, který teorie vkládá do pojmu

(4) „Leninskaja teorija otryženija i sovremennost“, Moskva - Sofía, 1969, s. 80.

„dokument“. Je jasné, že ve srovnání s filmovou publicistikou budou všechny dokumentární žánry jiných umění pozadu v míře dokumentárnosti zachycení zobrazovaných předmětů. V jiných uměních, především pak v literatuře, chybí názornost, vizuální „čtení“ postavy nebo události, z něhož se, jak jsme již podotkli, těžší určité množství informací, jež pak umožňují ověřovat adekvátnost dokumentu zachyceného v záběru reálným během života. Znamená to však, že v literatuře nestačí síly na umělecké dokumentování života? Nikterak ne ... Literatura má svoje účinné prostředky — slovo, jazyk; tyto prostředky jsou schopny plně a věrohodně vyjádřit podstatu události, nejzávažnější rysy jejího obsahu. Ale v literatuře je těžší vyjevit subjektivní a objektivní prvky v procesu zobrazení faktů skutečnosti, což je třeba brát v úvahu při „expertize“, dá-li se to tak říci, románu nebo povídky z hlediska věrohodnosti.

Je zřejmé, že zachování všech nezbytných složek dokumentárnosti — pokud ovšem na ni umělec pretenduje —, totiž: času a místa děje, reálnosti události a postav, je nezbytnou podmínkou vytvoření skutečně dokumentárního díla. I když, jak známo, pojem dokumentárnosti může mít v praxi v aplikaci na jednotlivá díla určité individuální odstíny. Mohou existovat i výjimky; ty však musí autor vysvětlit nebo esteticky zdůvodnit.

Není pochyby o tom, že literární polemika na stránkách novin není nejlepší prostředek pro řešení vědeckých problémů; v průběhu takové polemiky je nezbytný rozbor uměleckých procesů příliš často nahrazován snahou o efektní pózu nebo polemický obrat. Nicméně však, když v týdeníku „Literaturnaja gazeta“ v dialogu pod názvem „Z řeky jménem ‚fakt‘“, na němž se podíleli spisovatelé V. Gusev a A. Prochanov, čteme mimochodem pronesenou větu, z níž vyplývá, že „Vojna a mír“ je z hlediska žánru „dokumentární (nebo přinejmenším polodokumentární) román“, nebo úvahu o „krajně estetizovaném prostředí“, v němž se prý jakýkoliv fakt „stává jevem umění“, jakoby a priori, a dokument se prohlašuje za „samostatnou uměleckou realitu“, zamýšlíme se mimovolně nad tím, jak daleko je možno zajít v lehkomyšlném zacházení s literárněvědnou terminologií.

O tom si učiníme představu i z tohoto tvrzení A. Prochanova: „Spisovatel umísťuje sám sebe do nové rodící se sociálně ekonomické reality, sám je uchvácen časem, je částí této reality. A když se při zkoumání vlastních stavů obrací k sobě samému, dochází k tomu, že provádí reportáž o sobě samém jako o faktu, jako o dokumentárním nositeli času. „Já“ jako fakt, dokument o světě, nesu v sobě otisk tohoto světa. Když se zpovídám, provádím reportáž z paluby současnosti.“

Jestliže se však budeme domnívat, že obracejíce se k sobě získáváme automaticky — nic víc a nic méně — otisk světa a to pouze na základě toho, že sami jsme částí reality, pak proč brát v úvahu kritéria společenské praxe? Svět je neobsáhnutelný. Zahrnuje do sebe podstatné momenty i náhodné okolnosti. A může se stát, že v „reportáži o sobě samém“ budeme místo otisků podstatných příznaků světa vypovídat pouze o omezenosti svých představ o světě a odrážet pouze druhořadé a dílčí momenty skutečnosti.

Poetika literatury klade dnes náročnější požadavky na estetické principy analýzy faktů a na určení hranic dokumentárních žánrů, než jsou ty, které se projevují v dialogu V. Guseva a A. Prochanova. Stejně je tomu i ve

vztah
vodně
a vyv
Vez
z pol
předn
menta
Čas
knize
pise
stala
Na
vek v
preta
pravo
tyto
uměl
tečné
disku
V
v ně
a za
letri
blém
deba
názo
otázl
kách
St
a di
riálu
tvár
se ja
odliš
E
k pe
vysl
ratu
tuře
níku
reali
ním
Je
jevs
a z
...
*)
**)

vztahu k inscenaci v dokumentárním filmu, kde se každý pokus o neodvodněnou deformaci dokumentárního materiálu podrobuje ostré kritice a vyvolává námitky, které jsou, jak se nám zdá, naprosto oprávněné.

Vezměme například diskusi o knize Vjačeslava Kovalevského „Sešity z polní brašny“, která byla zpočátku vysoko hodnocena, ale pak se stala předmětem pochybností kritiky, jež v ní spatřila porušení kánonů dokumentárního žánru.

Časopis „Voprosy literatury“, který uveřejnil diskusní materiály o této knize, postupoval při zkoumání této problematiky jakoby paralelně s časopisem „Iskusstvo kino“, kterému se analýza problémů dokumentárnosti stala stálou potřebou.

Na adresu autora knihy „Sešity z polní brašny“ byl vyslovován požadavek volby kritéria, na jehož základě by mohl řešit otázky umělecké interpretace svých frontových deníkových záznamů. Může autor reinterpretovat pravdu kalendáře, pravdu událostí ve jménu pravdy umělecké? A existují tyto pravdy každá sama o sobě, samostatně? Existuje účel, který by dal umělci právo uměle rekonstruovat ztracené materiály, vydávat je za skutečné, aniž by na tuto rekonstrukci v textu upozornil? O tom vedli prudkou diskusi spisovatelé K. Simonov, N. Atarov, A. Bek, M. Gallaj, J. Bondarev.

V podstatě týmhž problémům byla věnována diskuse, která probíhala v několika číslech týdeníku „Litěraturnaja gazeta“ na konci roku 1975 a začátku roku 1976. Tentokrát byla věnována pozornost životopisné beletrii. V cyklu statí věnovaných tomuto tématu vyvstaly opět tytéž problémy dokumentarismu. Sám model diskuse sice velmi připomínal starší debaty o této otázce, ale nové a cenné zde bylo to, že byly vysloveny různé názory na specifčnost žánru románové biografie, byla zajímavě analyzována otázka autorova práva na domýšlení a zobecňování v konkrétních podmínkách biografického žánru.

Statí, dialogy, postřehy, debaty u kulatého ostolu, tvůrčí konference a diskuse věnované dokumentarismu obsahují hojnost rozmanitého materiálu, soudů, předpokladů, dohadů, tvrzení, argumentů. V jejich mnohotvárnosti a pestrosti lze však rozeznat určitá pole přitažlivosti, vytvářejí se jakési tábory, ve kterých se sjednocují stoupenci několika hledisek, často odlišných svými estetickými východisky.

Existuje například názor, že dokumentární materiál je něco „hotového k použití“ i bez prostřednictví umělce. S tím se plně solidarizuje koncepce vyslovená již v roce 1966 na tvůrčím setkání v časopise „Inostrannaja literatura“. Tehdy byl ve statí P. Palijevského „Dokument v současné literatuře“ — později pak ve statí téhož autora otištěné v dvousvazkovém sborníku „Problém formy v socialistickém realismu“*) a v jeho knize „Cesty realismu“**) — hlásán primát dokumentárních forem před tvůrčím hledáním „mistrů-virtuosů“.

Jediným možným prostředkem, s jehož pomocí lze podle názoru P. Palijevského získat důvěru dnešního člověka a upoutat jeho pozornost, byly a zůstávají fakty a dokumenty, sám život. V dokumentární literatuře „... život znovu nabyt řeči, která byla dříve přehlušena úvahami filozofů,

*) „Problemy chudožestvennoj formy socialističeskogo realizma.“ (1971)

**) „Puti realizma“ (1975)

politiků, umělců a moralistů, a promluvil sám. Umělecký výmysl se přežil. Dokumentární umělecké obrazy mu vzdorují bez obtíží a již svou povahou“. Dále Palijevskij píše: „... V jejich nedovršené syrové formě se mihotají tisíce barev a zákonitostí, které k nám přicházejí zevnitř — směr, jemuž se v umění vždy vyplatí dát přednost před směrem druhým, profesionálním, kde se na smysl útočí, místo toho, aby mu bylo dáno volně vyplýnout“.

Podle P. Palijevského to tedy není umělec, kdo vyvozuje z materiálu jeho smysl, ale smysl sám volně vyplývá „zevnitř“ a dosahuje vítězství nad výmyslem: jde jen o to, stačit se připojit k tomuto proudu, nebránit jeho mnohotvárnému sebeprojevování. Umění se v těchto úvahách přirovnává k dokumentu, který je prost výmyslu. Přitom sám dokument je svévolně obdařován jakousi zvláštní magickou silou, která jediná je pak schopna zaručit umění pozornost, úspěch a skutečnou pravdivost.

„Dokument“, píše Palijevskij, „jí (literatuře — A. F.) pomáhá podobně jako kriminalistice proniknout k tomu, co se odehrává beze svědků a není schopno výpovědi“.

Autoři mnoha polemických statí, které se pak týkaly stejného tématu, z neznámých důvodů ponechali stranou tyto teze Palijevského, autora, který je v podstatě nositelem jakési „mystifikující“ ideje, dodávající dokumentu rysy, jež mu nejsou vlastní.

Je naprosto zřejmé, že v umění nelze „proniknout“ k ničemu beze svědků, tj. bez autora, protože ten, kdo provádí výběr z proudu všeho, co se odehrává ve skutečnosti, bude vždy svědkem vybraných faktů, a to svědkem zaujatým. Příklad kriminalistiky, který Palijevskij uvádí, odhaluje tento principiální rozpor v jeho úvahách: pokouší se vložit do pojmu „dokument“ představu o pravdě, k níž se prý v dokumentárním umění dospívá mimo umělce.

Ale ve sporech o povaze dokumentarismu se vyskytuje i jiné stanovisko: význam faktu a dokumentu v umění se snižuje a sám umělecký proud dokumentarismu se redukuje na úroveň stylu nebo žánrových příznaků, jež jsou vlastní umění vůbec. „Dokumentů je dost“, říká se v takových případech, „dokumentů již máme dostatek, potřebujeme analýzu a syntézu, potřebujeme to, co je za dokumentem, tím se může zabývat pouze vážná krásná literatura.“

Oponentů vystupujících proti takovému chápání umění a úlohy dokumentu v něm, je i dnes stále ještě dost. Téměř osm let po uveřejnění diskuse v časopise „Inostrannaja literatura“ pokračoval „Novyj mir“ (1973, č. 12) ve statí V. Kantoroviče „Pravda publicistiky“ v polemice proti tomu, aby bylo dokumentu přiznáváno právo ztotožňovat se s uměním.

Ve svých úvahách Kantorovič pokračoval ve statí „Aktuální paralely“ (Iskusstvo kino, 1975, 10), kde podnikl pokus odhalit styčné body dokumentárních žánrů v literatuře a ve filmu. Ale v průběhu výkladu začal být pojem „dokumentarismus“ jako umělecký směr v literatuře a v umění podle našeho názoru neprávem spojován se zákonitostmi dokumentárního filmu jako takového. Důsledkem bylo, že se v „rovině umělecko-dokumentárního filmu“ neočekávaně ocitl film „Tři dny Viktora Černyševa“, ale film „Kafuša“ se začal označovat jako „maximálně blízký k filmu hranému“. Zatímco ve skutečnosti celé kouzlo „Kafuši“ je v naprosté absenci hraných prvků. Tento film je reportáží o citech, jejichž čistota a upřímnost vylučuje jaké-

koliv paralely s hrou. Zásluha V. Lisakoviče není v tom, že se přiblížil k hranému filmu, nýbrž naopak v tom, že se od něho při hledání velké míry uměleckosti v nejreálnějších formách života maximálně oddálil. A pokud jde o film „Tři dny Viktora Černyševa“, v tom je naopak všechno výmysl. Nevidět, že prostředky uměleckého zobrazení skutečnosti jsou v těchto dvou dílech zásadně odlišné, je přinejmenším podivné. A pro tvůrčí praxi znamená takovéto stírání rozdílů jen jedno: vede opět k tomu, že dokumentaristé jsou ponoukáni k inscenacím a autoři hraných filmů ztrácejí představu o skutečné ucelenosti dokumentu. Podle našeho názoru jsou oba zmíněné filmy vysoce uměleckými díly, protože prostředky, jejichž pomocí byly vytvářeny, plně odpovídají kritériím tohoto druhu umění, který si režisér zvolil.

Otázka, která byla kladena v souvislosti s filmem „Na Bowery“ — je-li to film umělecký nebo dokumentární — nese v sobě kus stejného nepochopení věci. V podstatě tato otázka není logická, protože být dokumentární neznamená ztratit možnost stát se uměleckým. Jiná věc je, že spojujeme-li hru s dokumentem, můžeme se snadno dostat mimo umění i mimo reálný fakt. Sama o sobě ovšem tato situace nemůže být řešena nějakým „tabu“; spojovat fikci a realitu, hru a dokument je zřejmě přípustné tam, kde je to esteticky oprávněné v principiálně odlišných uměleckých žánrech.

Podstata rozporu však nespočívá v tom, přiznáme-li nebo nepřiznáme faktu a dokumentu uměleckou sílu, která vychází ze života, z přirozené povahy věci. Proto se spor, který se na tomto rozmezí vede v posledním desetiletí a který se vedl již mnohem dříve, již v počátcích dokumentárního umění, pohybuje na nižší úrovni, než je ta, které již dosáhla umělecká praxe.

Zkušenosti dokumentárního umění při odhalování schopnosti životního faktu stát se, zůstává je sebou samým, také faktem umění, je třeba chápat jako nesporný přínos estetiky naší doby.

A význam této skutečnosti je širší, než kdyby se brala v úvahu jen při využívání v dokumentárním filmu ve vlastním smyslu. Ve skutečnosti tato zkušenost do sebe zahrnuje proměnu všedního životního materiálu, nejelementárnějších faktů reality v kategorii estetické skutečnosti; a pronikání do její podstaty je hlavním cílem každého umění.

Existuje zásadní rozdíl mezi dvěma stavy materiálu: skutečností a bezprostředním bytím. Na to poukazoval Lenin, když v konspektu Hegelovy Logiky napsal, že „skutečnost je výš než bytí a než existence“. (5)

V tomto kontextu není formule, ve které jsou fakt a obraz spojeny znakem totožnosti, pro dokumentární umění svědectvím o tom, že fakt a umělecký obraz si navzájem přesně odpovídají, že jsou absolutně identické. V dokumentárních žánrech nabývá fakt estetického významu, aniž porušuje svoje obsahové svazky se skutečností. Přičemž tento těžko postižitelný proces přechodu faktu na úroveň estetického jevu rodí celý komplex otázek, jež tvoří samu podstatu dokumentárního umění. Například otázky faktu a autorovy koncepce, faktu a jeho umělecké, obrazné interpretace, faktu a hry, inscenace, faktu a jeho rekonstrukce, faktu a pravdy života.

(5) V. I. Lenin, Spisy, sv. 38, s. 150.

Všemi těmito souvislostmi se hodláme zabývat při jiné příležitosti; dnes jen zdůrazníme, že ve všech vzájemných souvislostech jsou závažné obě strany: nejen umělecké interpretace života, nejen míra konvenční stylizace, ale i reálná podstata, sám fakt, dokument, který se odráží v umění, jeho reálnost, věrohodnost.

Vzájemný vztah dokumentárního a uměleckého prvku v umění zůstává ohniskem rozporů, jež mají obecně estetickou závažnost, a vyznačuje se velkým množstvím odstínů, které nás podněcují ke zkoumání různých stránek problému. Jsou to otázky specifčnosti dokumentárního uměleckého obrazu, jeho vzájemných vztahů s faktem, je to otázka mezi umělecké interpretace a uměleckého zobecnění, otázka samotného pojmu (filmového) dokumentu a jeho stříhových vlastností, otázka jeho vztahu k jiným dokumentům, k fikci a někdy i domýšlení, a nakonec otázka umělecké stylizace.

Kromě estetických problémů existují i problémy morální, které jsou neméně složité a jsou také málo prozkoumány.

Soudy vyslovované v kritice o uměleckých kvalitách dokumentarismu jsou, jak jsme se přesvědčili, velmi rozporné. V jednom případě se zdůrazňuje čistota a „asketismus“ dokumentárních žánrů, v jiném se naopak poukazuje na schopnost dokumentu přerůst v umělecký obraz, který si v ničem nezadá s uměleckými obrazy v dílech vytvořených podle zákonů svobodného výmyslu. Přitom však zůstává aktuální výtky, že dokumentární film příliš úzce a v omezené míře využívá dokumentu a oceňuje jeho možnosti, že neumí dokument interpretovat a odhalit jeho sepětí s vývojem života, s jeho historickými zákonitostmi. To vede ke snižování úlohy dokumentu v umění, k jeho, dá se říci, devalvaci. Odtud vychází podceňování dokumentárnosti, pochybování o možnostech dokumentu v umění.

Úkoly vědecké interpretace procesu utváření dokumentárního umění, které se nalézá v neustálém vývoji, nejsou zdaleka jednoduché. S tím větší obezřetností je třeba hledět na pokusy chápat jednotlivé dílčí jevy jako zákonitost, považovat ojedinělý případ za obecnou tendenci. Zvláště nebezpečné je redukování závažného estetického problému na „dokumentární módu“, za níž nestojí hluboké systematické studium možností a perspektiv dokumentárního umění. Ale nesporná je i jiná věc: dnes víme o dokumentarismu a o jeho struktuře víc než dříve, lépe rozumíme jeho uměleckým hodnotám. Před našima očima se utvářejí správná teoretická kritéria, která pomáhají vyhnout se oceňování podle osobního vkusu a povrchnosti závěrů. Další aktivní studium tohoto problému přispěje k utváření estetiky dokumentarismu, k plnějšímu odhalení uměleckých potencií obsažených v prostém životním faktu, který vešel do sféry estetického vnímání a estetické interpretace.

Přeložila Jana Šíchová

Iskusstvo kino, 1979, 3, s. 92—101

DOKUM

Katarína

Základné
a umelec

Vzhľado
a na schop
má zo vs
aktuálneho
ný inform
súčasného
čenského
stojov a ži
ale súčin,
relácií (vr
ktorej vý
verejnosti

Vychád
informatív
vo rozdeli
v najširš
majú div
alebo roz
ciu, a to
formy spo
vaný celo
antagonis
v súhlase

televizní tvorba

1—2/1981

ČESKOSLOVENSKÁ TELEVIZE
ODBOR VÝZKUMU PROGRAMU ČST
A DIVÁKŮ V ČSR
ediční oddělení

čtvrtletník pro televizní teorii a kritiku