To je podobné jako v hraných filmech, stejně jako tam formulujete konflikt mezi postavami, tady stavíte do dialogové situace lidi s různými zkušenostmi a sociálním backgroundem.

Důležité téma ve vaší tvorbě je téma gastarbeiterství, emigrace, nejen jako sociální a kulturní fenomén, ale i jako existenciální problém touhy nebýt ve vlastní společnosti. Má to i jiné významy?

To jsou zkušenosti z mého života, na které se ptám. Velmi brzy jsem byl „vzdálen", postaven „za hranice". Bylo mi dvacet čtyři let. Začal jsem v přesvědčení, že žiju v jedné zajímavé, úspěšné a suverénní socialistické zemi. S tím přesvědčením jsem dělal první filmy, kritické, provokativní. Nenapadlo mě, že celá ta stavba je tolik prohnilá. A potom rychle přijde vystřízlivění. Byl jsem s mnoha svými kolegy odstraněn jako nepřítel. A pak, s vlastní zkušeností gastarbeitera, se zkušeností člověka na okraji, přímého oponenta v době Miloševiče – naučil jsem se, že „matice života" a to, co je reflex a kultura přežití, není na Balkánu v establishmentu, ale na okrajích společnosti. Establishment se pořád skládá z podvodníků, ideologů a kriminálníků.

Rozhovor byl veden přes Internet mezi 3. 9. a 16. 9. 2005.
překlad ze srbštiny Dominika Prejdová

Carl R. Plantinga

Poetický modus v dokumentu

N.Y., N.Y. (1958) Francise Thompsona se zaměřuje na známé výjevy z ulic New Yorku, které natáčí deformujícími objektivy, nechává je, aby se odrážely v zrcadlech podobných těm v zrcadlových bludištích. Film *Valentin de las Sierras* (1967) natáčel Bruce Baillie v Mexiku, a jak napovídá název, je to poetická oslava mexických hor a především obyvatel malé vesničky Chapala. Baillie využívá extrémních detailů, *jump cuts* a zdánlivě náhodné struktury sdělování informací. *Dopis ze Sibiře* (*Letter from Siberia*, 1957) Chrise Markera se tváří jako cestopis, neúměrnou pozornost však věnuje ochočenému medvědovi jednoho obyvatele, pracuje s primitivními básničkami a písničkami a jeho součástí je animovaná pocta tančícím mamutům severním. Z tohoto výčtu je zřejmé, že ne všechny dokumentární filmy lze zařadit do kategorie otevřeného či formálně orientovaného dokumentu.[1)] Ty nejzajímavější a umělecky nejvýraznější filmy se často těmto příliš širokým kategoriím vymykají.

[1)] Přeložený text („The Poetic Voice") je devátou kapitolou z knihy Carla R. Plantingy *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge: CUP, 1997, s. 171–190). Plantinga vymezuje tři mody – formální (*formal voice*), otevřený (*open voice*) a poetický (*poetic voice*). Formální a otevřený modus definuje ve své knize takto: „Formální modus vystupuje vzhledem k filmem vytvořenému světu, a tedy i ke světu skutečnému, z pozice epistemologické autority. Filmům formálního modu obzvláště vyhovuje erotetický narativ, jelikož 1) pokládá jasnou otázku nebo relevantní a souvislý soubor otázek a 2) odpovídá na každou podstatnou otázku, kterou položí. Formální modus disponuje určitou sumou vědění a tu předává divákovi. Tvrdí, že určité situace jsou pravdivé a vysvětluje je. Tato svá tvrzení včleňuje do struktury informací, z níž vyplývá, že poznání předmětu je nejen možné, ale že je obsahuje právě daný film." (Plantinga, s. 110)
Formální modus vysvětluje, vykládá a vede diváka, jemuž je ve své hierarchii nadřazen, takže divák je poučován diskurzem, který na sebe bere podobu vědoucího učitele. Organizační a stylotvorné prostředky se slučují v jedno a vytvářejí jednotný obraz předmětu v jasném kontextu vědění v rámci poměrně konvenční struktury – ať již narativní, kategorické či rétorické. Formální modus diskutuje o událostech a tématech, rozděluje je do kategorií a propůjčuje jim pevnou narativní strukturu. Formální modus nalézá smysl svého předmětu a tento smysl předává divákovi.
Otevřený modus, ačkoli se nemůže nikdy zcela zbavit výchovné a vzdělávací funkce formálního modu, je mnohem nejistější, pokud jde o jeho epistemologickou pozici, někdy dokonce odmítá šířit své vědomosti v jasně definovaném konvenčním rámci. (...) Tam, kde formální modus *vysvětluje*, otevřený modus *ukazuje, provokuje a prozkoumává*. Může také obsahovat určité výroky o zobrazeném světě, ty jsou ale jiného druhu než explicitní neotřesitelná tvrzení formálního modu. Otevřený modus je vždy implicitně rétorický, ale nikdy nezastává otevřeně rétorickou pozici formálního

Naše zkoumání dokumentárního filmu by mělo značné mezery, když bychom nevzali v potaz alternativy k formálnímu a otevřenému modu. Jakkoli se formální a otevřený modus vzájemně metodologicky liší, oba naplňují základní funkci dokumentu – informovat prostřednictvím výkladu, pozorování a zkoumání. Dokumentární film, podobně jako „hra", je kategorií s nejasnými hranicemi, a může tedy zahrnovat filmy s rozdílnými funkcemi.

Alternativní žánry, které zde popisuji – poetický dokument, avantgardní film, dokument s prvky parodie a metadokument –, upřednostňují před výkladem čistě estetická kritéria, tematizují napětí mezi reprezentací a kompozicí a přetvářejí pozorování či výklad v analýzu sebe sama.[2] Nejde tu ale v žádném případě o nesmiřitelné protiklady. Filmy pracující s formálním a otevřeným modem jsou, jak se mi doufám podařilo objasnit, rovněž závislé na estetice – jinak řečeno, mají jasnou strukturu a styl. Zároveň nelze říci, že by poetické filmy zcela opomíjely pozorování, zkoumání či výklad (učí nás vnímat poezii, když už nic jiného). Rozdíl spočívá v tom, na co se klade důraz, s přihlédnutím k metodě a tématu.

Od zrodu dokumentu byl vzor spatřován ve formálním modu. Griersonova škola udělala maximum pro ustanovení dokumentu jako typu diskurzu, který se neomezuje pouze na pozorování. Dokument měl být podle Griersona nástrojem propagandy, výhrůžnou kazatelnou, která by vzdělávala masy a umožnila jim orientovat se v moderní průmyslové společnosti. Od poetického dokumentu se Grierson naučil, že dokument musí být dramatický anebo tvůrčí. Na počátku šedesátých let se nejvhodnější reakcí na různá kulturní, společenská a politická hnutí zdála být metoda *direct cinema* a *cinéma vérité*. Filmy natočené touto metodou nechtěly divákům nic vysvětlovat tradičními odkazy a odmítaly kognitivní nadřazenost vyplývající z formálního modu. V poslední době vliv *direct cinema* slábne a dokumentaristé točí filmy, jejichž výrazná forma a struktura se k autoritativnímu modu vrací, nepracují-li přímo s vševědoucím komentářem.

Poetický modus má stejně jako ostatní mody svou vlastní historii. V jeho rámci lze vysledovat čtyři hlavní skupiny: poetický dokument, avantgardní film, metadokument a dokument s prvky parodie[3]. Vrchol poetického dokumentu tvořily „velkoměstské symfonie" dvacátých

modu. Díky své epistemologické pozici vycházející z neochoty nárokovat si neomezené vědění pracuje otevřený modus s výrazně odlišnými reprezentačními strategiemi než formální modus. Struktura takových filmů je proměnlivá, otevřená a nepředvídatelná, nespoléhá se na tradiční struktury, s nimiž pracuje formální modus. Otevřený modus má také zcela jiný přístup ke svému předmětu – není příliš nakloněn všeplatným prohlášením a nevsazuje předmět do připraveného kontextu ani jej nijak neuzavírá. Stačí mu pozorovat a zkoumat a nechává na divákovi, aby si vyvodil vlastní závěry." (Plantinga, s. 115–116) [pozn. překladatele]

2) Vztahy mezi dokumentem a avantgardou z historického hlediska zkoumá Charles Wolfe v Straight Shots and Crooked Plots: Social Documentary and the Avant-Garde in the 1930s. In Horgath, J.-Ch. (ed). *Lovers of Cinema: The American Avantgarde Before 1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.

3) Jako u všech filmových žánrů nejde ani zde o skupiny s neměnnými vlastnostmi a jasnými hranicemi, ale o kategorie s typickými příklady či vzory a členy s různými stupni těchto vlastností.

a třicátých let, poté se ve 20. století poetické filmy objevovaly jen příležitostně (například *Koyaanisqatsi* Godfreye Reggia z roku 1983). Rozvoj metadokumentu spadá do období šedesátých a sedmdesátých let, kdy ideologie začaly zkoumat samy sebe. Osudy avantgardního dokumentu se pohybují po stejné křivce jako avantgardní film obecně. Obě podskupiny spojuje jejich okrajová pozice v rámci dokumentárního filmu – nejsou logickými doplňky formálního a otevřeného modu ani nezapadají do symetrické sítě zahrnující všechny možné typy filmu.[4] Jediným důvodem, proč se těmito filmy zabývám, je, že v tomto historickém okamžiku představují hlavní empirické skupiny alternativního dokumentu. Přestože spadají do čtyř různých podskupin, není od věci je označovat za příklady *poetického modu* v dokumentárním filmu.

POETICKÝ DOKUMENT

Mezi poetické dokumenty patří tzv. velkoměstské symfonie – *Berlín, symfonie velkoměsta* (*Berlin: Sinfonie der Grosstadt*, 1927), *Jen hodiny* (*Rien Que Les Heures*, 1926) a *Mannahatta* (1921), rané filmy Jorise Ivense (*Most – De Brug*, 1928; *Déšť – Regen*, 1929), *Zrcadlo Holandska* (*Spiegel van Holland*, 1950) a *Sklo* (*Glas*, 1958) Berta Haanstry. Ze současných filmů spadá do této skupiny ohromující Reggiův film *Koyaanisqatsi* (1983) a nespočet studentských filmů a videí, natáčených na seminářích filmové tvorby po celém světě.

Poetické filmy pojímají svá témata jako estetické objekty či události, nezaměřují se primárně na šíření informací a faktů, ale na smyslové a formální aspekty svých námětů. Déšť, Berlín a foukání skla získávají v *Dešti*, *Berlíně, symfonii velkoměsta* a *Skle* klasickou estetickou hodnotu založenou na symetrii, rytmu a rozmanitosti v jednotě. Poetický film zdůrazňuje řád, jasnost, ukázněnost a harmonii formy a odvolává se na normy vytvořené během několika tisíc let vývoje umělecké tvorby.

Na klasické normy se poetický film neodvolává jen v zachycení zobrazeného světa, ale přímo v samotné povaze tohoto světa. Natáčení poetického filmu nebo jeho sledování může probíhat pomocí objevování či pozorování, ale samotné objevy a pozorování vyzdvihují určité vlastnosti světa na úkor jiných.

Poetický film ukazuje zobrazený svět v souladu s klasickou formou a stylem. Poetický film pojímá svou látku jako estetický objekt.

V *Dešti* pozorujeme vzorce dešťových kapek na okenních tabulkách a seskupení deštníků z balkonů nad chodníkem. Vidíme cákance vody, jak kola projíždějí kalužemi, a potůčky vody stékající z amsterodamských střech do okapů a na ulice. *Berlín, symfonie velkoměsta* se zaměřuje na zachycení rytmů města v souladu s cykly otáčející se Země. Město se probouzí, pracuje,

4) Lze ovšem oponovat, že poetický dokument (včetně některých Flahertyho filmů) kdysi zaujímal ústřední postavení v rámci dokumentu, alespoň do té doby, než jej Grierson vystavil kritice kvůli nedostatku společenské angažovanosti.

odpočívá a spí podle neviditelného diktátu přírody a symetrie. Smyslové a rytmické vlastnosti foukání skla nám odhaluje Bert Haanstra ve *Skle*. Sklář vytváří své dílo z kouřící hmoty rozžhaveného skla foukáním do dlouhé kovové trubice. Ve filmu se objevují záběry podobných činností – vlastního foukání, lití hrudek skla do forem, ruka, která otáčí trubicí, krk, který se natahuje, aby viděl výsledek práce –, podobnost pohybů spolu s jazzovým doprovodem vytváří taneční efekt. Estetické působení zvyšuje jak zobrazený svět, tak diskurz, který jej vytváří.

Diskurz v poetickém dokumentu není funkční pouze jako převádění světa smyslových a působivých obrazů na plátno. Zachycuje svou látku v souladu s požadavky harmonie a jednoty. *Berlín, symfonie velkoměsta* tedy zobrazuje Berlín jako živou bytost, která se řídí harmonickým a pravidelným rytmem přírody, jak jej představuje střídání dne a noci. *Sklo* má jinou strukturu. Film sice začíná protikladem mezi ruční výrobou skla a výrobou mechanizovanou, tento konflikt je však v závěru překonán ve prospěch nové harmonie.

Divák nejprve sleduje ruční výrobu skla. Tato část oslavuje ruční sklářství dokonalou orchestrací pohybu, opakovaných činností a jazzového doprovodu, jehož repetice a variace jako by napodobovaly samotné sklářské řemeslo. Druhá část zobrazuje a paroduje pásovou výrobu lahví. Namísto jazzového doprovodu slyšíme přepjaté a komicky deformované zvuky strojů. V jednom okamžiku se hladký průběh výroby zadrhne, lahve padají a jedna po druhé se tříští o zem. Krátká závěrečná část spojuje ruční a strojovou výrobu do harmonického celku. Jak se hudební doprovod zrychluje a vrcholí, střídají se záběry těchto dvou výrobních metod a obě probíhají v rytmu stejné hudby. Jako celek tedy film vytváří dojem jednoty, harmonie a organičnosti – sjednocuje alternativy a protiklady.

Styl je v poetickém dokumentu nositelem informace a zároveň posiluje jednotící funkci diskurzu. *Pacifik 231* Jeana Mitryho z roku 1944 vytváří dynamickou střihovou strukturou dojem lokomotivy přecházející z nehybnosti do horečného chvatu. Střih hraje významnou roli i ve *Skle*. Jednotlivé záběry výroby skla mají sice každý svou denotační hodnotu, závěrečná harmonie obou způsobů výroby však do velké míry vychází ze střihové techniky. Střih nastoluje poměr mezi opakováním a variacemi mezi záběry a pohyby i v části věnované ruční výrobě – výsledkem je příjemná kombinace očekávaného a překvapivého; pohupování žhavého skla na konci trubice představuje fascinující vizuální zážitek. Haanstra mohl při stříhání scén výroby skla opakovat podobné střihové sekvence – záběr dělníkova obličeje, následně jeho rukou otáčejících trubicí, detail samotné otáčející se trubice po sklo na jejím konci, opět záběr na obličej atd. Záběry v tomto pořadí sice někdy používá, většinou ale mění jejich uspořádání a typ. Často na sebe navíc stříhá záběry různých dělníků opakujících stejný pohyb – například ruce otáčející trubicí podobným způsobem. Po vytvoření střihových sekvencí mění film jejich pořadí i délku záběrů a vytváří variace v rámci opakujících se vzorců. Zůstává pouze neustálý pohyb a rytmus pracujících řemeslníků, které ladí s jazzovým doprovodem. (V části věnované pásové výrobě skla Haanstra naopak vytváří strohý, předvídatelný a opakující se střihový model, který se proměňuje pouze v okamžiku, kdy na lince nastane porucha.)

Klasická estetika preferuje jednoduchost a jasnost, oba tyto rysy jsou dominantní i v poetickém dokumentu. Diskurz těchto filmů je velmi soudržný, vše, co se na plátně objevuje, má za cíl napomáhat přímé a ničím nezatížené komunikaci mezi textem a divákem. Hudba pracuje s jasným tématem, kamera umísťuje předměty do středu rámce, střih vytváří pravidelné vzorce. Mathew Bernstein poukázal na to, že *Berlín, symfonie velkoměsta* využívá střihových postupů klasických hraných filmů – ve způsobu členění a spojování záběrů a vytváření filmového prostoru se řídí principy analytické montáže a plynulého, „neviditelného" střihu.[5)]

To, že diskurz poetického dokumentu je koherentní, ovšem neznamená, že zprostředkovává informaci stejným způsobem jako formální modus. Formální dokument o výrobě skla by diváka poučil o svém předmětu sérií faktických informací. *Sklo* tyto informace podává esteticky, pojímá sklářství jako „krásné řemeslo". Jediné, co se *Sklo* diváka pokouší naučit, je, že výroba skla může být smyslovým zážitkem.

Poetický film se vzdává epistemologické funkce, která je vlastní jak formálnímu, tak otevřenému modu, a preferuje estetické ztvárnění. Svou látku strukturuje a stylizuje v souladu s klasickým pojetím krásna a důraz klade na smyslovou rovinu. Svou strukturou a stylem vytváří poetický dokument uzavřený svět, v němž vládne jednota a harmonie. Styl má jediný cíl – zobrazit tento svět co nejjasněji a nejjednodušeji.

AVANTGARDNÍ DOKUMENT

Avantgardnímu dokumentu se většinou věnuje zcela minimální pozornost, v dějinách dokumentu o něm nebývá ani zmínka. Avantgardní dokumenty se zřídka stávají součástí kánonu, kritika věnující se dokumentu je většinou odsouvá na okraj a za základní funkci dokumentu považuje „objektivitu" a zachycení politické a společenské reality. Avantgardní filmy většinou natáčejí jednotlivci s nízkými rozpočty na 16mm kameru či na video. Filmy distribuují nezávislé společnosti jako např. Canyon Cinema, the Filmmakers' Coop nebo instituce, jakou je Muzeum moderního umění v New Yorku. V katalogu společnosti Canyon Cinema najdeme pod heslem „dokument" desítky filmů. Některé, například *Animals Running* (*Zvířata na útěku*, 1974) Anne Severssonové, mají blíže k poetickému žánru, jiné naplňují avantgardní paradigma přesněji. Avantgardní filmy je většinou možné vidět jen v muzeích, na univerzitách či speciálních projekcích pro filmové nadšence.

Avantgardní filmy se cele zaměřují na *styl*. Pracují s reportážním materiálem či záběry z týdeníků, manipulují s nimi ale podle formálního systému, který je organizačním principem celého filmu. Nejen že nahrazují epistemologii estetikou a odlišují se tak od filmů formálního i otevřeného modu, ale vytvářejí složitý styl, který nemá za cíl informovat, ale stává se samotným tématem

5) Bernstein, M. Visual Style and Spatial Articulations in Berlin: Symphony of a Great City. *Journal of Film and Video* 36.4 (podzim 1984), s. 5–12.

filmu. Avantgardní film klade na styl mnohem větší důraz než film poetický. Styl poetického dokumentu navíc vychází z klasických kánonů, avantgardní film kánony ruší. Svět v poetickém filmu je naplněn klasickými estetickými a formálními kvalitami; diskurz avantgardního filmu se zaměřuje výhradně sám na sebe. Namísto jednotného zobrazeného světa divák sleduje struktury formy, úhlů, pohybu a barvy.

Poetický film se řídí vnějšími normami vycházejícími z klasických estetických hodnot. Avantgardní film se rovněž obrací k vnějším hodnotám – k fragmentaci, minimalismu či percepční složitosti. Vytváří si ale zároveň svébytné normy vnitřní, které vycházejí ze stylových struktur. Normy musí vycházet z filmu samotného již jen proto, že aby se styl mohl stát tématem, musí být dostatečně novátorský, musí obsahovat prvky redundance a vnitřní soudržnosti. Z tohoto důvodu nemusí avantgardní film vůbec zachycovat vnější svět, ale vytvářet pouze neprostupný, matný povrch. Svět, který avantgardní film zachycuje, je z velké části skryt za strukturami stylistických technik.

V avantgardním filmu dochází k souhře dvou způsobů sledování filmu. Referent se divákovi na jedné straně odhaluje prostřednictvím obrazů (a zvuků) ikonické či indexové povahy, na straně druhé styl znesnadňuje samotnou možnost odkazování na vnější svět a sám se stává středem zájmu. Při sledování avantgardního filmu se neustále pohybujeme mezi dvojím typem vnímání obrazů – jako okna do vnějšího světa nebo jako obrazů bez této reference.

Tuto hru ve vnímání avantgardního filmu ilustruje film Bruce Ballieho *Castro Street* (*Castrova ulice*, 1966). Film zachycuje prostor seřadiště nákladních vlaků, vlaků a těžkého průmyslu a nahlíží jej prizmatem nejrůznějších výrazových technik. Nespoléhá se na žádné vnější normy, považované za klasické; neobsahuje narativ, formální úvod ani rétorickou polemiku ani nevytváří dojem harmonie a řádu typických pro klasickou estetiku. Jednotu místa a tématu vytváří tím, že ze omezuje na jediný prostor. Nevytváří ale svět, v němž by šlo uplatnit strategii časové posloupnosti, pomocí níž se divák většinou v textu orientuje. V *Castro Street* musí tuto orientaci opírat o jiné prostředky. Porozumění napomáhají na jedné straně formální, stylistické struktury. Vnímat film jako ikonické, indexové zobrazení divákovi zároveň umožňuje obrazová a zvuková stránka filmu.

Mezi stylistické techniky patří neustálý pohyb kamery, užití záběrů v negativu, zatmívaček a roztmívaček, záběry natáčené přes deformující skla, filtry či jako zrcadlové odrazy a vztahy vytvářející se mezi pohybem a vizuálními prvky pomocí střihu a dvojexpozice.

V rámci těchto postupů působí dvě tendence, které vytvářejí vnitřní normy: (1) důraz na určité textové a vizuální prvky v rámci obrazu a (2) schéma pohybu dané střihem a dvojexpozicí.

Jednotlivé záběry nevytvářejí diskurz příklonem k realismu, ale důrazem na smyslové, formální a textové aspekty. Záběry jsou až na několik výjimek tak sevřené, že jejich prostorový rámec a kontext nelze definovat. Na plátně se objevují komíny, vagony, příslušenství a detaily povrchu strojů, nikdy však úvodní celkový záběr. Kamera objekty fragmentarizuje a neumožňuje vnímat je jinak než jako abstraktní formy, linie a barevné skvrny. V mnoha záběrech pohybujících se vlaků uzavírá kamera vagony do rámce vedoucího na jedné straně pod linií střechy, na druhé nad koly a vytváří tak dojem neurčitého povrchu, projíždějícího bočně od kamery. Jediná výjimka

potvrzující pravidlo sevřených záběrů se objevuje asi v polovině filmu v podobě celku lokomotivy vlaku Southern Pacific uprostřed pole lučního kvítí.

Vlak pomalu projíždí zprava doleva, kamera zůstává neobvykle klidná, pak se zastaví. Tento záběr vystupuje z filmu jako variace na jinak neměnný vzorec.

Zaměření diskurzu na povrchovou texturu filmu podporuje nejen velikost záběrů, ale i nejrůznější deformace a nezvyklé užití barev. Celá řada záběrů je natáčena přes skla různých barev a tvarů, která se často pohybují směrem od kamery a ke kameře, nahoru a dolů a zachycují lom světla. Ve filmu se také objevuje mnoho dvojexpozic a záběrů v negativu. Film končí negativním záběrem cedulky s nápisem „Castro Street", exponovaným přes záběr jasně rudý. Dalších deformací obrazu se dosahuje jeho rozpůlením, užitím zrcadel, filtrů, zatmívaček a roztmívaček.

Vše dohromady, spolu se střihovou skladbou a dvojexpozicí, vytváří zřetelný stylový systém. Nejvýraznějším motivem filmu je pohyb linií a forem – prostřednictvím kamery, pohybu uvnitř záběru a dvojexpozic. Pohyb kamery je pomalý, elegantní a neustálý, většinou rovnoběžný se zemí, ale někdy i vertikální, jako v případě detailního švenku po červených a hnědých průmyslových strojích prosvětlených odpoledním sluncem. Dalším zdrojem pohybu je pohyb vlaků, které projíždějí bočně od kamery všemi směry. Svébytný typ pohybu představuje dvojexpozice, v prolínajících se záběrech se přitom někdy již pohybuje kamera či předměty uvnitř záběru.

Pohyb kamery, předmětů před ní a dvojexpozice umožňují sledovat mezi pohyby uvnitř záběru mnoho různých směrů, rychlostí a vztahů. V jedné sekvenci se objevují záběry železničních vagonů pohybujících se bočně od kamery přes plátno. Kamera pomalu panorámuje zleva doprava, zatímco vlak jede zprava doleva. Vlak jede zprava doleva, ale vlak na prolínajícím se záběru se pohybuje v opačném směru. Diskurz někdy přes sebe klade laterální a vertikální pohyb a mezi křížícími se pohyby vytváří úzkou souvislost. Jiné vztahy mezi pohyby nejsou tak zásadní – v jednom záběru jsou přes sebe exponovány dva vlaky jedoucí stejným směrem, jeden je v negativu a pohybuje se o něco rychleji než ten druhý. Na mnoha vlacích jsou navíc různé nápisy a čísla jako „346", „Nakladač", „Union Pacific" či „Křehký náklad" – pohyb divákových očí čtoucích tyto nápisy je další dimenzí pohybu filmu.

Castro Street tedy vytváří svébytný systém pohybu v rámci záběrů i mezi nimi.

V *Castro Street* se prolínají dva způsoby sledování filmu – jako abstraktní stylistické struktury (parametrická narace) nebo jako jednotné série obrazů a zvuků ikonické a indexové povahy. Nelze se na něj dívat jako na čistě abstraktní film, styl se nikdy nestane zcela dominantním prvkem. Příkladem je zvukový doprovod, který na rozdíl od vizuálních prvků neumožňuje diskurzu, aby se soustředil pouze na styl. Jeho motivy vycházejí z reality, napodobují zvukové prostředí nákladního seřadiště. Neslyšíme žádný komentář nebo hudbu, ale neurčité, místy tlumené zvuky vlaků a průmyslu: zvonění obrovských zvonů, bafání motorů a syčení páry. Slyšíme také pískání a skřípění těžkých strojů. Reprodukcí okolních zvuků se zvuková stopa snaží vyvolat „dojem skutečnosti", aby divák vnímal obrazy a zvuky ve filmu jako alespoň částečně ikonické a indexové. Pro diváka tedy film není pouhým stylistickým cvičením, ale esejem o obrazech a zvucích těžkého průmyslu a vlaků.

Avantgardní dokumenty jsou zaměřeny na styl, pokud to divák ignoruje a za stylem hledá především obsah jednotlivých záběrů, míjí se se základním smyslem těchto filmů. Avantgardní

filmy staví na napětí mezi obrazy jako reprezentací reality a jako stavebními kameny ve složité umělecké struktuře. To je ve skutečnosti hlavním potěšením, které nabízejí – hra mezi ikonami a indexy na straně jedné a samotnou působivostí a strukturací stylu a techniky na straně druhé. Avantgardní filmy umožňují dvojí diváckou aktivitu, střídání mezi pohledem za obrazy a vnímáním obrazů a stylu jako samostatných prvků nezávislých na obsahu. Ve své podstatě jsou tedy reflexivní, pohybují se mezi reprezentací a neprůhledností diskurzu, aniž kdy podlehnou jednomu z nich.

METADOKUMENT

Do skupiny „metadokumentů" patří filmy jako *Muž s kinoaparátem* Dzigy Vertova (1929), *Daleko od Vietnamu* (*Loin du Vietnam*, 1967), *Dopis ze Sibiře* (*Letter from Siberia*, 1957) a *Bez slunce* (*Sans Soleil*, 1983) Chrise Markera.

Reflexivnost těchto filmů je zvláštního druhu – jsou to dokumenty o dokumentu a reprezentaci jako takové. Zatímco avantgardní film je *implicitně* reflexivní, metadokument je *explicitně* reflexivní, v každém okamžiku strhává pozornost na otázku vlastního utváření. Metadokumenty kladou na rozdíl od poetických a avantgardních filmů důraz na poznávací funkci. Od otevřených a klasických stylů se liší formální složitostí, stylem, který ruší zaběhlé kánony, a tím, že za základní téma pojímají samotnou reprezentaci.

V určitém smyslu je reflexivní diskurz metadokumentu podobný *cinéma vérité*. Samotný Rouchův a Morinův termín je překladem Vertovova *kina-pravdy*. V důležitých ohledech se ale metadokument se *cinéma vérité* rozchází. Pomineme-li jejich reflexivnost, podobají se filmy *cinéma vérité* po formální a technické stránce filmům hnutí *direct cinema* – oba směry usilují o zachycení povrchových rysů událostí, liší se však v metodě. Pro režiséra *cinéma vérité* je zachycení reality „pravdivější", je-li přítomnost a vliv štábu během natáčení podnětný a v dokončeném filmu patrný. *Cinéma vérité* se vyhýbá komentáři[6] a pečlivému nasvícení, preferuje spontánnost, kterou umožňuje lehká ruční kamera a zvuková aparatura. Před klasickými formami uspořádání dává přednost zdánlivě náhodné organizační struktuře.

Metadokument je na druhou stranu reflexivní po formální i technické stránce a zřídkakdy usiluje o „spontánnost" *cinéma vérité* a *direct cinema*, o to „zachytit realitu nepřipravenou". Pro metadokument není realismus nikdy zásadní, metadokument se soustřeďuje především na montáž a manipulaci formálních prvků obrazu a zvuku. Diskurz *cinéma vérité* se ostentativně snaží zobrazit realitu pravdivěji či „upřímněji"[7]. Diskurz metadokumentu rovněž staví sebe nad všechno ostatní, ale pouze proto, aby zkoumal svou vlastní povahu.

Reflexivita je v metadokumentu patrná v každém bodě. Vertovovým hlavním cílem bylo

6) Je ale třeba poznamenat, že většina Rouchových filmů má téměř nepřetržitý komentář a nepředstavuje tudíž takový modelový příklad *cinéma vérité* jako *Kronika jednoho léta* (*Chronicle of a Summer*, režie: Jean Rouch a Edgar Morin, 1961).

7) Viz Jean Rouch. In Levin, R. (ed). *Documentary Explorations*. Garden City, Doubleday, NY 1971, s. 135.

vytvořit novou formu komunikace, která by odpovídala novému společenskému uspořádání Sovětského svazu. O „kino-oku" píše:

„Osvobozuji se ode dneška pro všechny časy od lidské nepohyblivosti. Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se k věcem a zase se od nich vzdaluji, podlézám pod ně a vystupuji na ně, běžím zároveň s hlavou cválajícího koně, běžím před utíkajícími vojáky, převracím se na záda, vzlétám zároveň s letadly, padám a zvedám se zároveň s padajícími a zvedajícími se těly. Já, stroj, jsem se vrhl přímo do chaosu pohybů a zaznamenávám pohyb za pohybem až k těm nejsložitějším kombinacím.

Osvobozen od obligátních 16–17 snímků za vteřinu, osvobozen od konvencí času a prostoru, konfrontuji kterékoli body ve vesmíru, ať už jsou natočeny kdekoli.

Má cesta vede k svěžímu chápání světa. A já nově vyložím neznámý vám svět."[8]

Vertovův *Muž s kinoaparátem* kromě svého technického novátorství oslavuje schopnost kamery zachytit jevový svět – tato schopnost je tématem celého filmu. Při zachycování rozmanitých tváří života v Sovětském svazu dvacátých let odkazuje film již od úvodních záběrů, v nichž se prázdné kino zaplňuje diváky, na své vytváření. Vidíme kameramana, jak si staví kameru na stativ, sledujeme kameru v neobvyklých pozicích a na nezvyklých místech – na mostech a v autech, která se řítí rušnými ulicemi. Obraz dětského obličeje v jedné chvíli ztuhne do fotografie, následně vidíme stejné obrazy jako políčka filmu na střihačském stole. Kamera dokonce ožije, v animovaném záběru sama „chodí" na třínohém stativu.

Filmy Chrise Markera si zaslouží samostatnou kapitolu. Inspiroval se, stejně jako Rouch a Morin, Dzigou Vertovem. Byl hlavním organizátorem SLONu (Société pour le Lancement des Ouvres Nouvelles, Společnost pro uvádění nových filmů), filmového sdružení, které vyprodukovalo několik politických dokumentů. Mezi ně patří *Daleko od Vietnamu* (1967), které Marker sestavil z děl jiných filmařů. Sám natáčel jedinečné a působivé filmy, navýsost originální svým pojetím a provedením. Kromě *Rampy* (*La Jettée*, 1962), netradičního krátkého sci-fi, složeného ze statických záběrů-fotografií a jednoho záběru v pohybu, natočil Marker několik otevřených a divácky přístupných dokumentů – *Dopis ze Sibiře*, *Cuba Sí!* (*Kuba ano!*, 1961), *Le Joli Mai* (*Krásný máj*,1963), *Le Mystère Koumiko* (*Záhada Koumiko*, 1965) a *Bez slunce*. Všechny jsou reflexivní a všechny se zabývají otázkami reprezentace v dokumentárním filmu.

Dopis ze Sibiře je v mnoha ohledech podobný filmu *Mondo Cane*, kterému se ještě budu věnovat. Diskurz umožňuje divákům opřít se o konvence formálního modu – v tomto případě o konvence cestopisu. Postupně se však film proměňuje ve vtipné zkoumání samotné otázky reprezentace v dokumentu. *Dopis ze Sibiře* sám sebe označuje za svébytný esej, vypravěč nám v komentáři oznamuje, že „píše tento dopis ze Sibiře". Sledujeme záběry sibiřských lovců, průmyslu, krajiny, sobů a další, které bychom ve filmu o Sibiři očekávali. Film se zcela nevzdává naučného tónu formálního modu, na mnoha místech se zabývá vážnými politickými otázkami. V jedné scéně sledujeme zlatokopy rýžovat písek – raději budou pracovat o samotě, než aby

8) Vertov, D.: Revoluce koníků. In Navrátil, A. *Dziga Vertov*. ČSFÚ, Praha 1974, s. 181.

se nechali najmout na lépe placenou práci, která slouží zájmům společnosti. Vypravěč kritizuje jejich „hloupost", to, že staví svou individualitu nad veškerou racionalitu.

Záhy se však film začne ubírat svou vlastní cestou s celou řadou bizarních zákrut. Vážný tón cestopisu často narušují scény, jakými je například animovaná sekvence tančících mamutů, prostomyslné písně a říkanky či pseudoreklama na soby. Informace o zobrazeném světě, které nám vypravěč předkládá, jsou podle všech standardů přinejmenším nezvyklé. Po neúměrnou dobu se film například věnuje jednomu ochočenému medvědovi, který je po většinu času přivázaný za domem, ale čas od času jej vezmou na procházku.

Ve filmu jsou pochopitelně i vážnější sekvence – v nejznámější scéně se třikrát opakují záběry dělníků válcujících na ulici beton. Při každém opakování změní komentátor tón i postoj – od prosovětské propagandy přes protisovětskou po hravý pokus o objektivitu. Tato sekvence tak zdůrazňuje roli a moc komentáře při interpretaci dokumentárních záběrů. V této a ostatních scénách také komentář paroduje zastaralá klišé cestopisného žánru. Když se ve stepi kolem koně prořítí moderní automobil, zamumlá vypravěč něco o povinném komentáři o tom, jak se „staré potkává s novým".

Bez slunce se, podobně jako *Dopis ze Sibiře*, představuje coby dopis, přesněji řečeno deník z cest. Ve filozoficko-žurnalistickém tónu film přemítá o kultuře v Japonsku a o povaze paměti a reprezentace. Struktura vychází z volných asociací vypravěče, pohybujeme se po nejrůznějších místech světa podle jeho okamžitých rozmarů. Někdy záběry připomínají ty nejkonvenčnější dokumenty, zároveň ale Marker pracuje se syntetizovanými záběry z videa. Jedinečným prvkem ve filmu je komentář – dopisy cestovatele (nejspíš Markera samého) o jeho cestách čte žena (Alexandra Stewartová). Někdy je čte tak, jak asi byly „napsány", v první osobě, jindy je převádí do osoby třetí. Samotný komentář tedy rozšiřuje téma rozmarů paměti a nemožnosti přímé komunikace tím, že je zprostředkovaný čtenářem, který jako by komentoval samotný komentář.

Daleko od Vietnamu, kterému zde věnuji větší pozornost, se zabývá dalšími otázkami výrazu, především komentářem vypravěče. Marker tento film sestavil ze sekvencí, které natočili jiní režiséři, mezi nimi např. Joris Ivens, Alain Resnais, William Klein, Agnès Vardová, Claude Lelouch a Jean-Luc Godard. Tito „technici", jak oznamuje titulek, natočili tento film, aby „dali najevo, prací ve svém oboru, solidárnost s obyvateli Vietnamu v jejich boji proti agresi". Film je tedy jakousi antologií vyjadřující jednotný postoj – podporu vietnamského odporu proti americkým operacím v zemi. Na počátku každé části je titulek, někdy i jméno autora.

Daleko od Vietnamu využívá některých konvencí formálního modu. Jako každý rétorický film shrnuje své důvody k nesouhlasu hned na začátku. Úvodní titulek, využívající svého prvenství, vytváří rétorický rámec, v němž by měl divák film vnímat:

„Film francouzských umělců, který právě uvidíte, nechce být obžalobou amerického lidu, ale americké zahraniční politiky. Uvidíte lidi, které tato politika označuje za „nepřátele", kteří jsou ale spíše oběťmi vměšování se do práva národa na sebeurčení a pokrok, třeba i způsobem, který Amerika sama zvolila před dvěma staletími – revolucí."

Jinou formální technikou, s níž *Daleko od Vietnamu* pracuje, je komentář, který obrazy sjednocuje a vysvětluje divákům jejich význam. Sledujeme americké námořníky nakládat bomby do letadel a slyšíme komentář: „Tak vypadá válka bohatých", který vytváří vztah mezi obrazy rozvinuté válečné technologie a pojmem dostatku a bohatství, válkou bojovanou pro boháče. Nad záběry Vietnamu a vietnamských rolníků komentář pokračuje: „A takto vypadá válka chudých", čímž zase vztahuje záběry jednoduchého zemědělství k chudobě a válce bojované chudými. Další výklad se objevuje během sekvence s názvem „Přehlídka je přehlídka" – po záběrech z „přehlídky loajality" a z protestní demonstrace podává vypravěč jakoby dokumentární historii vietnamského konfliktu od odchodu Francouzů ze země. Úvodní pasáže *Daleko od Vietnamu* jsou v mnoha ohledech typickými pro formální modus. Stručný úvod načrtne historii konfliktu a naznačí politické pozice, styl pouze informuje o zobrazeném světě.

Poslední sekvence „Vertigo" nabízí možnost interpretace, která celému projektu dodává řád a uzavírá jej, složitost jejího stylu je ale pro formální modus netypická. Na první pohled se zdá, že celá sekvence odmítá vyvozovat ze složitých událostí ve Vietnamu jakýkoli jednoznačný závěr. Na plátně se objevují flash frames [několikaokénkové záběry], rychlý střih a *jump cut* vytváří montáž matoucích obrazů zachycujících americkou reakci na válku. Sledujeme protiválečné protesty, úšklebky kolemjdoucích, záběry z westernů, reklamy, záběry z televizních pořadů, vlajky, scény z nočních klubů, nejrůznější ikony americké kultury, výlohy obchodů, Malcolma X, lidi běžící po ulicích, propukající boje a záběry z dalších protestních akcí. Tyto výjevy plné zmatku a anarchie se prolínají se záběry vietnamských lidí a vojáků. Jejich pohyby jsou na rozdíl od Američanů pravidelné a naznačují jednotu a soudržnost. Tyto záběry jsou prosvětleny zvláštním klidem a kontrastují s horečnými záběry Američanů. „Vertigo" staví proti sobě zmatek a roztříštěnost Američanů a nápadnou pevnost, rozhodnost a jednomyslnost Vietnamců. Začátek a konec *Daleko od Vietnamu* mají klasickou funkci – seznamují diváka s vnitřními schématy a vymezují ideologický rámec. (Úsilí Američanů podkopává morální nejistota, Vietnamci jsou ve svém boji za nezávislost jednotní.)

Celková struktura filmu se ale radikálně odlišuje od formálního paradigmatu. *Daleko od Vietnamu* postrádá jednotný a harmonický řád zobrazení, je antologií různorodých částí. Konvenční přechody mezi nimi jsou spíše výjimkou, samo jejich vnitřní uspořádání je volné a bez výraznější struktury. Jednotlivé části nemají jednotné narativní či tematické pořadí. Jediným spojujícím prvkem je společný rétorický postoj.

Stylově nejsložitější částí je zcela jistě příspěvek Jeana-Luca Godarda nazvaný „Kamera-oko". V komentáři slyšíme Godardův hlas, který vypráví o tom, jak mu byl zakázán vstup do Severního Vietnamu, kde chtěl natočit film, a jak na toto zklamání reagoval. Dochází k závěru, že „jediné, co můžeme dělat, je točit filmy. To nejlepší, co můžeme pro Vietnam udělat (namísto obsazování země s blahosklonnou velkomyslností), je nechat Vietnam, aby okupoval nás." Godard pojímá „křik" jako metaforu útlaku kdekoli na světě a vyvozuje z toho, že všichni, kdo nejsou „praví" revolucionáři, musí „poslouchat a... zachytit všechen křik, který mohou."

Diskurz Godardova filmu je značně sebereflexivní. Komentář, který se neustále vrací sám k sobě[9]), zvažuje možnosti správné reakce filmaře na situaci ve Vietnamu. V obraze vidíme Godarda s kamerou. Úvodní sekvence vypadá takto:

– přední záběr objektivu kamery (detail)
– boční záběr kamery, v pravé části záběru Godardova hlava
– přední záběr objektivu (polocelek)
– boční záběr kamery (pomalý nájezd zoomem)
– přední záběr objektivu, v pravé části záběru Godardova hlava
– boční záběr, Godard napravo
– přední záběr, Godard napravo
– boční záběr, světlo kamery se při zvuku výstřelu vypne
– přední záběr kamery a Godarda
– boční záběr kamery
– přední záběr, Godard se v pravé části záběru dívá do hledáčku
– boční záběr kamery
– nejasný detailní záběr objektivu, odjezd zoomem na záběr kamery před krajinou
– záběr kamery zezadu, nájezd zoomem na kamerové světlo

Reflexivní filmy často záměrně znesnadňují porozumění, aby donutily diváka k duševní aktivitě – taková je i strategie „Kamery-oka". Výše popsané obrazy doprovází Godardův matoucí komentář mimo obraz, který je překládán v titulcích.

Četl obvinění proti té ženě, malý muž ve vybledlé uniformě pochodující před ní. Chvíli nato nám zakroužily nad hlavou dva Thunderchiefy, slyšeli jsme je klesat. Slyšeli jsme, jak vypouští bomby. A když... když se zvedl na nohy, měl v ruce nůž, takový, jakým rolníci otvírají kokosové ořechy. Bombardéry mají kulomety, které mohou vystřelit až tisíckrát za minutu. Jaké výbuchy! Rolníci stáli bez hnutí a sledovali tu podívanou. F-stopětka nám prosvištěla nad hlavami, zvuk kulometu připomínal mňoukání kočky. Bylo to celé velmi zvláštní. Rolníci stáli bez hnutí a sledovali tu podívanou... a celé to bylo velmi zvláštní.

Kdybych byl kameraman nějaké zpravodajské sítě, televizní společnosti jako ABC v New Yorku nebo San Francisku nebo kameraman sovětské zpravodajské služby, točil bych toto. Ale žiju v Paříži a nejel jsem do Vietnamu. Loni jsem se pokoušel odjet do Vietnamu.

Na první pohled i po podrobnější analýze je jasné, že Godard tu divákovi předkládá obtížně pochopitelnou pasáž. Godardův pozdější komentář je relativně přímočarým záznamem jeho reakcí filmaře na válku, zde však komentář nic nepředchází a není vřazen do žádného

9) Přestože Godardův příspěvek je sebereflexivní, je na místě otázka, jestli jeho sekvence zkoumá formy a funkce dokumentárního filmu, nebo na ně pouze odkazuje.

kontextu. Na počátku i po několik následujících minut se divák ztrácí. Jaký je vztah filmového diskurzu k situaci popisované Godardovými slovy? Jedná se o fiktivní pasáž, nebo Godard mluví o skutečné události? Jsou popisované události součástí jedné scény, nebo zlomky různých scén? Odehrávají se události v jednotném čase, nebo jde o zlomky událostí odehrávajících se v různém čase? Obraz alespoň zpočátku orientaci nepomáhá. Útržkovitý příběh doprovází záběry filmové kamery, což vypovídá o reflexivnosti sekvence, ale k porozumění narativu to nepřispívá. Divák se začíná orientovat až ve chvíli, kdy začne vypravěč mluvit v první osobě.

Po úvodních odstavcích se komentář projasní a po zbytek filmu je konvenčnějším, relativně přímým uvažováním o reakcích filmaře na válku ve Vietnamu. Klasický styl však nejen dodává komentáři soudržnost, ale maximalizuje také soudržnost a srozumitelnost obrazové složky, většinou jasnými prostorovými a časovými souřadnicemi, analytickým střihem a tradičním řazením záběrů. Godardův příspěvek do *Daleko od Vietnamu* se od formálního stylu radikálně liší. Ve výše uvedeném výčtu jednotlivých záběrů se střídají přední a boční záběry kamery, mění se vzdálenost kamery a její pohyb. Obrazová složka je sice soudržná, ale minimalistická – strohá a obtížně srozumitelná.

Obtížnost sekvence je dána vztahem mezi zvukem a obrazem. Diváci mohou zpracovávat informace různým tempem – klasický styl dohlíží na to, aby běžný divák s proudem obrazů a zvuků udržel krok. To ovšem neplatí u Godarda. Komentář je často příliš rychlý, jeho porozumění by vyžadovalo intenzivní soustředění, i kdyby byl přehráván samostatně. Obrazová složka je během reflexivních scén (např. scéna první) relativně jednoduchá, záběry se opakují a divák se tedy může soustředit na komentář. Jindy je ovšem obrazová část složitější a komplexnější.

Následující výčet záběrů zachycuje úryvek komentáře doprovázejícího každý záběr. Komentář začíná v okamžiku, kdy Godard uvažuje o tom, co by udělal, kdyby povolení odjet do Vietnamu dostal:

OBRAZ	KOMENTÁŘ
Švenk dolů po palmě	„Chtěl jsem ukázat stromy bez listí, zamořené řeky, jenže
Vysoce kontrastní záběr dvou lidí klečících nad ležícím psem	
Další pes (detailnější záběr)	v konečném důsledku
Obloha, v popředí neurčitý předmět	tady nebojujeme tváří v tvář. Naopak jsme od sebe velmi daleko.
Panoráma přes mrtvou rybu ve vodě	Ano, říkáme, že nám krvácí srdce, ale tady
Mrtvá ryba	není žádné krevní pouto,

Mrtví ptáci ve vodě	vztah ke krvi zraněného.
Detail mrtvého ptáka	Bylo v tom něco pokořujícího. Bylo to jako podepisovat mírové petice.
Panoráma přes mrtvé žáby na břehu rybníka	A proto si myslím,
Přední záběr objektivu kamery	že jediné, co můžeme dělat, je točit filmy. To nejlepší, co můžeme pro Vietnam udělat (namísto obsazování země s blahosklonnou velkomyslností), je nechat Vietnam, aby okupoval nás,
Kamera najíždí na asijského vojáka, pak ho obkrouží	a zjistit, jakou roli hraje v našem každodenním životě. Teprve pak zjistíte, že nejde jen o Vietnam ani jen o Afriku nebo Jižní Ameriku. Musíme, jak říká Che Guevara, „stvořit ještě dva tři Vietnamy".

Střídání komentáře s obrazem, jeho vřazení do obrazové složky je ve formálním modu přímé a srozumitelné. Při sledování uvedeného výčtu se divák pokouší spojit zvuk s obrazem, tato snaha však přináší rozčarování – jejich vztah je přinejmenším nejednoznačný. Godard odmítá přímý odkaz určitých vět na určité obrazy a distancuje se od metody běžné pro formální modus.

Pro „Kameru-oko" je typické radikální oddělení komentáře a obrazu. Cílem formálního modu je naprostá jasnost odkazu, Godard naopak záměrně směřuje k nejednoznačnosti a rozporuplnosti. Jeho záměrem je donutit diváka, aby se potýkal s mnohoznačností reprezentace.[10] Jakkoli mohou Godardovy filmy znemožnit zobrazení světa, upozorňují na to, že zobrazení světa je činností a procesem.

Různost jednotlivých příspěvků v *Daleko od Vietnamu* vytváří soubor možností, které může reflexivní politický dokument využít. Je tak meditací nejen nad vietnamskou válkou, ale nad možnostmi reprezentace v dokumentárním filmu vůbec.

10) Viz Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 311–334.

MONDO CANE A DOKUMENTÁRNÍ PARODIE

Parodie v dokumentu může být sama dokumentární nebo hraná. Dokumentární parodie je taková, která potvrzuje to, co reprezentuje. *This is Spinal Tap* (*Tohle je Spinal Tap*, 1984) Roba Reinera a *Zelig* (1983) Woodyho Allena parodují dokument, ale samy jsou hrané. Imitují sice techniky dokumentu a poukazují na jeho slabiny, události, které zobrazují, jsou však do velké míry fiktivní. Jiné filmy, jako jsou například *No Lies* (*Žádné lži*, 1973) Mitchella Blocka, *David Holzman´s Diary* (*Deník Davida Holzmana*, 1968) Jima McBrida a *Daughter Rite* (*Dceřiný rituál*, 1978) Michèle Citronové, napodobují dokument, ale herci v nich sehrávají předem připravené děje. I když mohou tyto filmy diváka při prvním zhlédnutí zmást, díky různým textovým ukazatelům nakonec pozná, že jde o fikce, které netvrdí, že postavy zachycují skutečné osoby a události se staly.[11]

Ačkoli se svět zobrazený v *Mondo Cane* [*Psí svět*, režie Galtiero Jacopetti, 1962] bude některým divákům zdát triviální, ponižující nebo senzacechtivý, jde nicméně o dokument, který tvrdí, že se události v něm obsažené skutečně staly.[12]

Přes výraznou ironii, bizarní spojování témat a jejich konstantní zesměšňování dokáže *Mondo Cane* zůstat dokumentem a zároveň jeho formu parodovat. Samotná látka je vysoce nezvyklá, zachycuje kuriozity a šokující skutečnosti z celého světa. Styl *Mondo Cane* je relativně neviditelný, film zaujímá k zobrazeným událostem upřímně ironický postoj, svět, který zobrazuje, je plný krutých výjevů, nad kterými střídavě žasneme, střídavě se nám oškliví nebo v nás vzbuzují lítost.

Komentář staví na dvojsmyslech a ironických klišé. Jedním z dominantních témat je lidská krutost ke zvířatům. Záběry hus, které jsou krmeny násilím (aby byla jejich játra vhodná ke konzumaci), vypravěč komentuje poznámkou, že kdysi se husám přibíjely běhy k podlaze, aby zbytečně neplýtvaly energií. Tento zvyk se nyní objevuje již jen ojediněle, péče o husy je podle ironického komentáře „humánní a civilizovaná". Nad záběry Američanů pojídajících ve specializované restauraci mravence, brouky, ondatry a motýlí vejce utrousí vypravěč suchou poznámku: „Lehký oběd tu stojí kolem dvaceti dolarů, vezme-li se ale v potaz vzácnost pokrmů, nepovažuje to většina lidí za tak přemrštěné." Ironické je také užití hudby – smyčce, harfa a pěvecké sbory („andělů") mají zřejmě vyvolávat dojem vznešena, dosahují však maximálně dojmu směšnosti.

Diskurz kromě zjevné ironie řadí různé náměty mimovolně, podle logiky volných asociací, jindy je jeho záměrem šokovat. V obou případech se vysmívá omezené informativní funkci formálního modu, zkresluje veškeré proporce a jeho způsob řazení informací se podobá noční můře. Hlavní šok vyvolávají volné juxtapozice – hřbitova pro domácí mazlíčky, kde Američané

11) V případě *Dceřiného rituálu* se domnívám, že ačkoli má film vést diváka k tomu, aby zaměnil to, co je mu předváděno jako fikce, za nefiktivní, označuje sám sebe za fikci v závěrečných titulcích, kde se objevují jména postav a herců. Film bychom tedy zpětně měli vnímat nikoli jako film, který prohlašuje, že to, o čem pojednává (rozhovory žen o jejich vztahu s matkou), se skutečně stalo, ale jako film, který toto tvrzení napodobuje. Ve skutečnosti spolu o svém vztahu k matce nediskutovaly ženy, ale herečky, které tyto ženy hrály.

12) *Mondo Cane* je dokumentem proto, že jeho cílem je sdělit pravdu, i když s ironickými poznámkami.

oplakávají ztrátu svého psíčka Fifi, se záběry čínské restaurace specializující se na psí pochoutky, či poprsí mladé ženy, které má nalákat mladé americké námořníky, s ženou z Nové Guineje, která kojí sele. Jiné sekvence jsou spojovány na čistě asociativní bázi. Vidíme podmořský hřbitov v Malajsii, mořské dno je tu pokryto kostrami do běla ohlodanými od žraloků. Následuje scéna lovu žraloků a úryvek z mučení žraloků, kdy rybáři nejprve žraloka chytí, nacpou mu do krku jedovaté mořské sasanky a pustí ho zpět do vody. Další scéna zachycuje náboženský rituál v Itálii, který spočívá v tom, že věřící sestoupí do hrobky a opráší a vyleští kosti a lebky mrtvých a vytahají z nich hřeby. Takovéto „volné" a zarážející asociace tvoří strukturu celého filmu.

Parodické dokumenty považují za samozřejmé, že divák zná konvence tradičních filmů a „vhodná" či tradiční témata. Pokud se divák navíc již se „šokumenty" setkal nebo o nich četl či slyšel, je schopný zachytit jemnou a nehoráznou ironii obsaženou v textu. Čím lépe tradiční dokumentární formy a témata zná, tím více ironie bude schopen odhalit.

V určitém ohledu se *Mondo Cane* dá označit za komedii. Henry Jelkins tvrdí, že některé komedie využívají povrchových struktur jiných žánrů a posléze se obrací proti nim nebo proti schématům společenské reality. K takovému textu nejdříve přistupujeme jako k vážnému realistickému dílu, komické ukazatele nás ale vzápětí donutí naše očekávání revidovat. Jenkins píše, že „jedině, když se zbavíme svých původních interpretačních schémat a přistoupíme k dílu podle jeho souboru pravidel, jsme schopni smát se jevům, které se předtím jevily pouze jako problematické."[13]

Jenkinsova teorie přesně odpovídá naší reakci na *Mondo Cane*. Film začíná titulky typickými pro dokument. Prohlašují obrazy za „autentické" a podněcují diváka, aby film vnímal jako objektivní a pravdivý:

> Všechny scény, které v tomto filmu uvidíte, jsou pravdivé, pocházejí přímo ze života. Jsou-li často šokující, pak je to dáno tím, že mnoho věcí v dnešním světě je šokujících. Povinností kronikáře navíc není pravdu přikrášlovat, ale podávat o ní objektivní zprávu.

Používáním slov jako „pravdivý", „přímo ze života", „kronikář", „zpráva" či „objektivní" vybízejí titulky diváka k tomu, aby film chápal jako seriózní dokument.

Od samotného počátku jsou však ve filmu obsaženy znaky, které diváka nutí obracet se ke konvencím komedie. Zmínil jsem se již o ironickém komentáři a syrovém a otřepaném asociativním řazení. V tomto ohledu je výmluvná již první scéna filmu. Odehrává se v Itálii v rodném domě Rudolpha Valentina, kde čekají stovky lidí na odhalení sochy na jeho počest, zatímco nějaký úředník monotónně drmolí slovní poctu. Suchý komentář naznačuje, že všichni mladí muži, kteří se slavnosti účastní, si jistě myslí, že jsou druhými Valentiny – v tom okamžiku kamera s širokoúhlým objektivem jejich tváře deformuje detailními záběry a v momentě, kdy se k ní muži začnou otáčet, záběr zamrzne a o chvilinku později následuje jako nepříliš vybíravé rýpnutí do jejich marnosti ostrý střih.

[13] Jenkins, H. The Amazing Push-Me Pull-You Text: Cognitive Processing and Narrational Play in the Comic Film. *Wide Angle* 8.3 & 4:40.

Film zčásti funguje tak, že vytváří obecný rámec nebo duševní rozpoložení, které zdánlivě vedou k jeho porozumění, zobrazuje ale situace, které jsou s těmito schématy zcela neslučitelné.

Mondo Cane je ovšem satira, nikoli pouhá komedie. Zmíněná neslučitelnost je v komedii zdrojem smíchu, satira ale navíc naznačuje, že konvence, od kterých se zobrazené odchyluje, jsou nedostačující. Z hlediska *Mondo Cane* vytěsňuje formální modus opravdovou anarchii, iracionalitu a krutost světa a zahaluje ji do zářivého závoje řádu a vznešených úmyslů. *Mondo Cane* je nejen satirou lidské krutosti, rasismu a marnivosti, ale karikuje zároveň funkci komentáře a hudby ve formálním modu. Snaží se šokovat a pobuřovat a vysmívá se suchému a rozvážnému přístupu formálního modu, jeho nároku na vědění. Namísto něj dráždí, je voyeuristický, osvobozuje od přehnané vážnosti a zavádí diváka do krutého, černě humorného světa, na který reagujeme pohrdavým, i když poněkud stísněným smíchem.

překlad Veronika Klusáková

© JSAF 2005

editor: Andrea Slováková
redakční kruh: Petr Kubica, Andrea Slováková, Marek Hovorka
obálka a výtvarná redakce: Juraj Horváth
technická redakce: Pavel Novák
jazyková redakce: Kateřina Čamrová
redaktoři sešitů: Jiří Voráč (Dokument (v) exilu), David Čeněk (Fernando Solanas), Rudolf Schimera (Naomi Kawase), Přemysl Martinek (Jana Boková), Martin Kaňuch (Bruce Conner), Galina Kpaněva (Východní stříbro), Dominika Prejdová (Želimir Žilnik), Slávo Krekovič (Audiofilmy), Mike Hoolboom (Současný kanadský experimentální film), Andrea Slováková (Teorie, Docs view, České myšlení o dokumentu).

Doprovodná publikace programu
9. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava

ISBN 80-903513-5-2

Obsah

7 Úvod

DOKUMENT (V) EXILU
11 Úvod
13 Anketa s exilovými dokumentaristy
31 Co tvoje velké projekty? Pořád na nich dělám...
39 Proměny Vojtěcha Jasného
51 Vyhánění dávných démonů novými technologiemi
57 Bohuslav Woody Vašulka (a několik slov k The Vasulkas)
63 Čeští filmaři ve službách O.W.I.

PRŮHLEDNÁ BYTOST FERNANDO SOLANAS
69 Fernando Ezequiel Solanas
71 Dvě avantgardy
81 K třetímu filmu

PRŮHLEDNÁ BYTOST NAOMI KAWASE
103 Kdo je Naomi Kawase
109 Ukazuji spíš vztahy mezi sebou a druhými
123 Deník

PRŮHLEDNÁ BYTOST JANA BOKOVÁ
129 Z okraje do středu
131 Divák se stává aktivním pozorovatelem
137 Dva volné elektrony Karel Vachek a Jana Boková

PRŮHLEDNÁ BYTOST BRUCE CONNER
143 Poznámky k otvorenému dielu
151 Bruce Conner a kompilační narativ
161 Bruce Conner
171 O punkových začátcích a posledním filmu *Luke*

VÝCHODNÍ STŘÍBRO
179 Naše vlna vyšla spíš z inovace filmové řeči
185 Přes nepodstatné pojmenovat to významné
189 Aby se za sto let vědělo, jak se kdysi žilo
193 Musím sdělovat a ukazovat lidem, co cítím jako Ukrajinec
197 Jak se kloubí estetické hodnoty s vnitřním zaujetím pro objekt a s technikou
201 Teror jako podívaná
205 Presumpce viny
211 Dokument mě morálně vyčerpal
221 Obrázky z výstavy. Reportáž s odbočkami