

Rajnošek, Leo

Od autenticity k pravdě

In: *Otázky divadla a filmu. III. Závodský, Artur (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 253-261

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120986>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

STUDIE

LEO RAJNOŠEK

OD AUTENTICITY K PRAVDĚ

Otázka po vztahu tzv. autenticity a pravdivosti filmového díla se může zdát poněkud opožděná: jistě, o tomto problému, který byl ohniskem sporů tzv. mladé vlny, vedlo se mnoho diskusí, vyústivších posléze do konkrétních a teoreticky zdůvodněných závěrů. Začneme-li naše úvahy jakýmsi résumé, můžeme shrnout, že problém autenticity se nakonec přesunul do oblasti výrazových prostředků. Sami autoři diskutovaných filmů zdůrazňovali netotožnost autenticity a pravdivosti díla, vyhlašující principy autentického zobrazení za pouhý prostředek postižení pravdy — ovšem, prostředek obzvláště vhodný. „Nesnáším cinéma-vérité, pokud se tváří jako program. Může to být metoda nebo nový jazyk, ale nikdy ne suverénní tvůrčí čin. Podstatou moderního díla je osobnost tvůrce,“ prohlašuje Pavel Juráček. Nebo Jaromil Jireš: „Nejzazší hranice filmu-pravdy je, že... dospěl k pravdivé analýze jevů, na které se zaměřil.“¹ Autenticita se tedy stala metodickým postupem, a to v okamžiku, kdy její ztotožňování s pravdivostí filmového díla začalo být příliš nápadné. Nicméně se domnívám, že uvedený závěr neřeší podstatu sporu: jednak proto, že aplikace autentizujících postupů občas přece jen sleduje cíle teoretiky odmítané (což by nás nemusilo příliš zajímat, neboť se tak děje mimo perspektivní kontext filmové tvorby), zejména však proto, že filmová teorie dává leckdy za pravdu názorům ztotožňujícím obojí tam, kde se nepokouší o řešení vztahu autenticita — pravdivost, ale kde se zabývá přímo podstatou filmového výrazu a otázkami tzv. filmové řeči.

Nemyslíme, že by tato studie mohla vnést rozhodující světlo do dilematu „autenticita — pravdivost“; pokusme se však aspoň o několik úvah na toto téma v bodech nejproblématičtějších. Jistý odstup od doby, kdy

¹ Citováno ze sborníku 3^{1/2} (uspořádal Jiří Janoušek, vydal Orbis, Praha 1965), str. 208, 149.

autenticita byla středem zájmu mladých filmových tvůrců (a ovšem i módou), nám snad umožní kritický pohled.

Z nedlouhé historie filmového umění je zřejmé, že desátá Múza propadla nadšení pro „autenticitu“ už několikrát; koneckonců, „autenticita“ stála u jejího zrodu (Příjezd vlaku, Odchod dělníků z továrny... a teprve pak Pokropený kropic) — a návrat k ní znamenal vždy obrodu filmového umění, ať už Vertovovým „kino-glazem“ nebo neorealistickou sociální angažovaností. Zároveň však je z filmové historie zřejmé i to, že ona obroda kulminovala vždy v době, kdy požadavek autenticity pozbyl původní extrémnosti a kdy se film stal shovívavějším k původně zcela odmítané stylizaci; nad Vertova vyrostl Ejzenštejn, neorealismus nesl značnou míru stylizace už ve svém programu — aplikováním „příběhu“.

Kde jsou příčiny opakovaného volání po autenticitě filmového obrazu? Zdá se, že ony „návraty“ jsou ve značné míře — či především — odklonem od tendence jiné, totiž od normování stylizačních schémat, která zvláště ve filmu mají sklon k nebezpečné stabilizaci. Je možno nepochybně vidět všechny autentizující tendence filmového umění jako reakce na stagnaci: na zplanění tématických klišé, neodpovídajících už požadavkům aktuální společenské potřeby a odsouvajících film mimo pokrokové proudy soudobého umění. Film už svým mimořádným dosahem na divácké masy vytváří mýtus ideálu podmíněného společenskohistorickým kontextem; protest proti tomuto kontextu se projevuje jako protest proti tomuto ideálu. Nás však nyní méně zajímá motivace protestu; o to víc však nás zajímá otázka, proč má onen protest vždy podobu návratu k jakoby „nulovému stupni“ filmového díla, proč chce film vždycky začínat jakoby od Příjezdu vlaku. Proč jde vždycky o charakteristické opakování téže iluze, pravda, iluze žádoucí: neboť ony návraty zahrnují v sobě (byť zpočátku latentně) všechno, k čemu filmové umění stačilo dospět, a stávají se dialekticky obohaceným východiskem dalšího vývoje.

Vysvětlení najdeme v podstatě filmového výrazu, v charakteru „filmové“ komunikace; nebo — přesněji — v momentálně převládajících názorech na tento charakter, které se ustálily jak u teoretiků, tak u praktiků.

Při zkoumání mechanismů vzniku „významů“ filmových obrazů dochází např. Christian Metz k závěru, že motivace „obsahu“ obrazu je založena na analogii se skutečností, která sama obsahuje „sémantickou nosnou sílu“, „přirozenou výrazovost“;² smysl filmového díla není tedy ani tak vytvářen jeho tvůrcem, jako spíš „přenášen“ z reality. Základní smysl filmového obrazu je „zašifrován“ v realitě, která bude zaznamenána, a takto pronikne do díla. Mezi realitou a filmovým dílem existuje pak jakýsi „přímý kontakt“, krátké spojení, v němž autor filmu hraje úlohu dosti mechanickou: v pravém smyslu slova totiž realitu neinterpretuje, ale „převádí“, jeho vliv se může projevovat až druhotně, při organizování „otisků“; samozřejmě, vznikají přitom další „významy“, např. symbolické, ale základní významy se „přenášejí“.

Taková koncepce tvůrčího procesu vzbuzuje nedůvěru: domyšlena k extrému musí vést k otázce, zdali je tedy film vůbec uměním. Domnívám se,

² Viz Christian Metz, *Úvahy o sémantických prvcích ve filmu* (Film a doba 1967, č. 1).

že uvedený výklad „přenášení“ nevystihuje mechanismy vzniku „významů“;³ můžeme však pochopit, odkud ona teorie vyplývá, a zejména, proč se s ní aspoň v podstatě ztotožňují i názory řady filmových tvůrců.

Filmové zobrazování zahrnuje mechanismy, které jsou velmi podobné mechanismům lidského vnímání. Uvedme především dvojkanálovost předávání informace — film poskytuje vjemy zrakové a sluchové; přitom distribuce zrakových vjemů je opět založena na principu, který odpovídá psychofyzické zkušenosti divákově: střídání záběrů usměrňuje pozornost, řídí smysluplnost sledovaného objektu (i realitu pozorujeme „detailně“, „polodetailně“, „celkově“ — v závislosti na informační hodnotě objektu a na jeho aktuálním významu). Film zachycuje konkrétní různorodost světa kolem nás i abstraktnost základního mezilidského komunikačního prostředku — řeči. Tato komplexnost filmového sdělení, odpovídající naší „reálné“ zkušenosti (přestože nezahrnuje vjemy hmatové, čichové a chuťové), vede k představě „spojité“ filmové řeči, k opomíjení mechanismů denotačního procesu, k nepochopení faktu, že filmové sdělení je něčím uměle vytvořeným, nikoli „přímo“ přejatým z reality.

Takováto představa o filmovém výrazu je u filmových tvůrců ještě podporována dalšími empirickými „argumenty“: komplexní (obrazově-zvukový) filmový výraz se totiž — pro onu „náznornost“, jakoby přímo odkazující na divákovu zkušenost — velice těžko podřizuje formální stylizaci; každý stylizační moment je velmi „nápadný“, ať jde o deformaci vrstvy zvukové nebo — tím píše — obrazové (viz např. účinek optické deformace obrazu, snímání z přílišné blízkosti, nápadného užití objektivu s dlouhým ohniskem, užití křivého zrcadla atd.). „Empirická kontrola“ přesahuje pak od jednotlivých výrazových prostředků ke stylistickým postupům, vyjadřuje kauzální souvislosti, zasahuje celou strukturu díla (viz např. několikrát opakování téhož záběru nebo scény, nesignalizovanou retrospektivu).

Všechny tyto skutečnosti vedou ke zjednodušenému výkladu vztahu mezi filmovým dílem a realitou; odtud plynou i teoretické nejasnosti a iluze, že ideálem filmového výrazu je „autentický“ záznam, v němž jsou ovšem „rozpory“ mezi realitou a jejím zobrazením sníženy na nejmenší možnou míru (jakkoli ovšem nejsou odstraněny, neboť i velmi „autentický“ záznam typu Příjezdu vlaku prozrazuje fakt interpretace — a bude jej prozrazovat i v nejdokonalejší barevněplastické realizaci). Odtud plyne představa o „apriorním realismu“ filmového obrazu, kterou se úporně snažily vyvrátit např. už experimenty francouzské filmové avantgardy dvacátých let.

Volání po autenticitě filmového výrazu je tedy voláním po zkušenosti; ozývá se ve chvílích, kdy model „ideálu“ už zeschematizoval a kdy — v bezradnosti hodnot — se empirismus zdá být východiskem. Východisko je nicméně poněkud nebezpečné: neboť zavádí filmové umění do dilematu, které bylo zejména pro film často aktuální — zda být či nebýt uměním.

Programem „filmu-pravdy“ bylo podávat „celkový obraz světa“, po-

³ Dovolím si tu upozornit na svůj článek věnovaný tomuto problému — *Specifičnost filmového výrazu* ve sborníku *Otázky divadla a filmu* (Theatralia et cinematographica) I, Brno 1970.

stihnout jeho strukturu... ovšem, to může být i programem filmu dokumentárního. Film-pravda vyhrotil problém, který vyvstal i nad filmy Vertovovými a který způsobil značné zmatení pojmů. Slo o filmy umělecké — či dokumentární? Odpověď nelze hledat ve stanovení formálních hranic; je zřejmé, že spočívá ve funkci konkrétního filmu — do jisté míry už v záměrech tvůrce, zcela pak v působení hotového díla. Tu cítíme, že i autentizujícím filmům jde — dokonce především — o to, aby fungovaly jako umělecké dílo, aby vyslovovaly také estetickou informaci. Pak se ovšem zařazují do kategorie, v níž platí obecné zákonitosti zahrnující každé umělecké dílo, bez ohledu na jeho metodu a specifické výrazové prostředky; platí v ní především požadavek, aby informativní účel měl trvalejší platnost, nežli jakou vyžaduje aktuální potřeba, požadavek uměleckého zobecnění, typizace a individualizace, s nimiž je třeba počítat při rozhodování v dilematu aktuálnosti a obecné platnosti sdělovaného.

Z těchto hledisek můžeme zkoumat možnosti a omezení autentizujících výrazových prostředků a postupů. Dříve než si blíže povšimneme „filmové“ autenticity, předešleme, že jakkoli se termínu autenticita užívá přechasto, rozumí se jím téměř vždy něco poněkud jiného. Nebudeme tu rozhojňovat řadu pokusů o přesnější vymezení termínu; spokojme se s odkazem na podnětnou práci Drahošlava M a k o v i č k y a Antonína M o s k a l y k a,⁴ která se zabývá problémem autenticity ve všech aplikovatelných aspektech (buť se zaměřením na televizní projev). Stručně shrnuto, chápou autenticitu jednak jako časovou simultánnost (z tohoto hlediska je autenticita vlastní divadelnímu a zčásti televiznímu projevu), jednak jako vztah mezi skutečností a jejím odrazem (autenticita prostorová); obojí aspekt se může realizovat ryzími nebo fiktivními způsoby. Odtud jsou patrné meze „filmové“ autenticity: ryzí časoprostorová autenticita je filmovému výrazu nedostupná už proto, že filmové zobrazení nemůže být se zobrazovanou realitou časově simultánní. Filmový výraz je zcela odkázán na možnosti oné fiktivní autenticity, která supluje moment časové souběžnosti zobrazování a vnímání jen iluzivním mechanismem „znovuprožívání“ (v tomto momentu lze mimochodem vidět i nejpodstatnější styčný bod mezi filmovým uměním a epickou literaturou).

Jestliže je ryzí autenticita filmem nepostižitelná — má tento pojem u filmového díla vůbec nějaký smysl? Nepochybně má: určujeme jej právě konstatováním fiktivnosti filmové autenticity, neboť ona fiktivnost odlišuje filmové dílo od pouhého konstatování reálných faktů a umožňuje uplatnění estetické funkce. Je to konstatování poněkud paradoxní, představíme-li si úsilí, s nímž se např. tvůrci „filmu-pravdy“ snažili zmenšit rozdíly mezi ryzí a fiktivní autenticitou. Právě ono „přibližování“ filmu ryzí autenticitě totiž vedlo k hledání specifické stylizace filmového výrazu, když bylo třeba iluzivně překonat zásadní překážky kladené samotným filmovým výrazem: jeho podstatou je přece zafixování vždy něčeho už minulého. Tak jsou i hledači autenticity nuceni spoléhat ve velké

⁴ Viz např. Drahošlav M a k o v i č k a, *Zákon mikrokosmu*, Film a doba 1970, č. 1, nebo Drahošlav M a k o v i č k a - Antonín M o s k a l y k, *Zamyšlení nad estetikou televize*, in: Otázky divadla a filmu (Theatralia et cinematographica) II, Brno 1971.

míře na iluzi divákova „ztotožnění“, „prožívání“ zobrazovaného, přinejmenším z časového hlediska.

Jediná možnost přiblížení „autenticitě“ navozuje další paradox, neboť je přímo protikladná další tendenci filmu-pravdy, snaze postavit diváka do situace „svědka“ a „soudce“; přesněji řečeno — přesunout odpovědnost za interpretaci reality na diváka. Film-pravda se takto zařazuje do tendenci soudobého umění, které není objektivací; ale přece je tu jistý rozdíl. „Svobodná interpretace“ uměleckého díla není tak docela svobodná, moderní umělecké dílo, jakkoli nevyslovuje svůj kategorický soud nad světem, přece sugeruje zcela evidentní interpretaci sdělovaných „významů“. Ortodoxní „autentizující“ film spoléhá na „silu faktů“, nechce sugerovat; jenže při abstenci uvědomělého zaměření interpretace dochází k interpretacím falešným, vypovídajícím obvykle zejména o názorovém chaosu autora filmu.

Kámen úrazu spočívá v jednoduchém omylu: zaměňují se totiž dvě nezaměnitelné věci — autenticita interpretace za autenticitu faktu. Není nic jednoduššího než dosáhnout iluze faktografické autenticity: stačí k tomu skrytá kamera a směrový mikrofon. Potíže však nastanou tehdy, začneme-li takto získaný materiál vydávat za „pravdu života“; neboť jakkoli fakta nemohou být „nepravdivá“, nevypovídají nic o smyslu zobrazené reality. Záleží ovšem na vztazích, na kontextové funkci faktů, z níž teprve lze odvodit i hledanou pravdu. Natočíme-li několik záběrů policisty, pronásledujícího ošumělého muže, bude velice záležet na podotknutí, že policie konečně dopadla nebezpečného zločince — tento chudák ukradl z hladu kus chleba.

Chápeme-li fakta jenom jako předmět interpretace, je potom zřejmé, k jaké autenticitě musí směřovat umělecké filmové dílo. Z filmové praxe lze odvodit tři různé koncepty využití autentizujících projevů:

autenticitu prostředí, zaměřenou na „váhu faktů“,

autenticitu vztahů mezi fakty,

autenticitu struktury, vytvářené těmito vztahy.

Postupování po tomto žebříčku znamená zase potenciální zvyšování pravdivosti filmového díla; zatímco první možnost je pouhým alibismem, očekávajícím, že pravda jaksi vnikne do díla zároveň s „objektivním“ převedením reality, a omezujícím funkci filmového díla na pouhý záznam, poskytuje druhá koncepte možnost postižení závažných mezilidských vztahů, oněch „sond“ do lidského nitra, které mohou přispět k poznání „soudobého jedince“, vytvářet komplexní modely a naplnit tak ctižádost analytického psychologizujícího zkoumání. Teprve třetí koncepte však může podat pravdivý obraz světa, z něhož vyplynou složité motivace a cíle našeho jednání. Postihování struktur předpokládá ovšem vyhraněné interpretační stanovisko, zahrnující jak koncepci světonázorovou, tak schopnost originální (a subjektivované) výpovědi.

Postihování vztahů a struktur se může díť pomocí autenticity prostředí — není to však podmínka; postupujeme-li žádoucím směrem od faktu ke struktuře, konstatujeme zvýrazňování podílu autorského subjektu na výpovědi. Nemůže se pak tento subjekt projevovat jinak, nežli zvýrazňováním faktu interpretace, řečeno jednoduše, evidentním ztvárněním reality neboli stylizací. Rozhodne-li se autor uskutečnit svůj záměr auten-

tizujícími prostředky, nabývá na důležitosti smysl předpony v označení pseudo-autenticita. Záleží pak jenom na autorovi, jak dokáže navodit iluzi autenticity, zda v díle dojde či nedojde ke konfliktu autentizujících obrazů a jejich stylizovanosti... tyto problémy jsou už otázkou tvůrčího zápasu a jsou totožné s problémy vyvstávajícími při užití jakéhokoliv materiálu a jakéhokoliv metody. Snad jsou jen komplikovanější — jak jsme se pokusili už ukázat.

Obraťme nyní pozornost k tendencím naší „mladé vlny“ a pokusme se konfrontovat uvedené problémy s filmy jejich tvůrců.

Rekli jsme, že všechny autentizující „vlny“ usilovaly především o pravdivý obraz skutečnosti. V souladu se společenskohistorickými kontexty byla tato hledaná pravda předem vyhlášena za objektivní nebo zase zcela relativní, ale vždy — aspoň v nastupu takových „vln“ — šlo o pravdu hledanou mimo autora, v realitě. Tak i naše „mladá vlna“ proklamuje „dobývání pravdy z autenticity“⁵, předpokládá jaksi její „přítomnost“ v realitě. Tato pravda však není něčím stálým, ale naopak velmi proměnlivým — tak proměnlivým, že je snazší (a důležitější) zachytit proměny nežli proměňované. Ve filmech se projevuje důrazný relativismus a empirismus.

Toto stanovisko určuje další vývoj, neboť je zároveň interpretačním aspektem; plyne z něho i vysvětlení improvizací tvůrčí metody — ani ve scénáři nelze nic kodifikovat, svět se mění příliš rychle.

Nechceme na tomto místě polemizovat s interpretačním východiskem části „mladé vlny“; jde nám o zjištění, že toto východisko existovalo a že ani v počátcích nepropadli autoři rouchovské iluzi o jakési „stabilní pravdě“ reálného předmětu. Takto se pokoušejí o vystižení vztahů, dynamických proměn reality, o modely, demonstrující jejich filosofii.

Pro sondování je charakteristická analytičnost, experimentování, empirismus: toto vše jsou atributy „mladé vlny“. V nich je obsaženo i její omezení. Filmy jako Konkurs nebo Pytel blech jsou funkčně srovnatelné spíše se sociálněpsychologickým dokumentem nežli s uměleckým dílem. První užívá metody experimentální „umělé“ situace do jisté míry mezní, odstraňující konvenční zábrany zkoumaného objektu — a nejlepší pasáže filmu patřily právě formování schematického ideálu „průměrné“ dívky, snaha o individualizaci „příběhovými“, zjevně stylizovanými motivy nedopadla nejlépe (linie ústřední dvojice) právě proto, že měla jen „konkrétně“ demonstrovat obecné závěry statisticky zkoumaného fenoménu. V Pytli blech pak pseudoautentičnost zcela potlačila stylizační snahy, takže výsledek opět dopadl jako výzkum modelového „vzorku“. Jinými slovy, oba filmy především postrádaly alespoň nejnutnější míru individualizace. Je patrné z dalšího vývoje, že oba autoři — Miloš Forman a Věra Chytilová — vyvodili z prvních pokusů optimální úpravu koncepce; Forman nadále využívá autentizační princip důsledně (a zdůrazněně) jako metodu, Chytilová přes film O něčem jiném zvýrazňuje stylizační linii až k filmu Ovoce stromů rajských jíme, v němž autentizace ustupuje už zcela do pozadí. Další z autorů „mladé vlny“, Jaromil Jireš, zavedl už Křikem paralelu „autenticita — stylizace“, zatím spíše konfrontačně a příliš evi-

⁵ Srov. úvahy Věry Chytilové ve sborníku 3¹/₂, str. 17.

dentně, ale se zřejmým záměrem postavit objektivující analýze protipól konkrétního a individuálního, živého — „modelu“.

Z prvních zkušeností aplikace autentizujících metod vyplynul pro autory samotné poněkud překvapivý závěr, že film „...místy jako by přestával být filmem, protože ignoruje obrazové vyjadřovací možnosti a vyhýbá se čistě filmovému výrazu“⁶; jinými slovy — že se projevuje přílišný přesun informační funkce od obrazu k slovu, že filmy trpí přemírou dialogů a komentářů. Zdánlivě kupodivu — neboť síla autentizujícího výrazu byla shledávána především v konkrétní názornosti filmového obrazu, v níž mělo být těžiště filmového sdělení.

Nicméně toto zjištění není náhodné: potvrzuje jen konstatovaný fakt, že má-li film směřovat k pravdivosti, je nezbytné „autentické“ obrazové informace zobecňovat. Jenže jak — vyhýbáme-li se stylizaci a tedy i vnášení symbolických významů do obrazové linie? Nezbyvá pak, než zvýraznit slovní vrstvu, pro niž je abstraktní, pojmové, obecné vyjádření vlastní. Tak se v autentizujících filmech projevuje pozoruhodný rozpor záměru a realizace, když významy „autentického“ obrazu, na něž byla kladena taková váha, musejí být suplovány „neautentickým“ slovem. Výrazové prostředky filmového díla, aplikovatelné v obrazové vrstvě, se ukázaly jako nedostatečné: autenticita je „konzervovaná přítomnost“, ale vystižení pravdy předpokládá vystižení i složitých vazeb mezi minulostí, přítomností a „projektem“ — budoucností.

Film-pravda, spoléhaje na ošidnou „konkrétnost“ filmového výrazu, dostal se do sporu s podstatným principem filmového umění, když v dilematu „pozorování — prožívání“ rozhodl se zcela jednoznačně pro první možnost; o tom jsme se už při jiné příležitosti zmínili. Ukázalo se však, že realizace takového rozhodnutí naráží na nečekané potíže: že totiž udržet divákovo vědomí „vně“ díla je mnohem těžší nežli dovolit, aby se divák ponořil do díla a „splynul“ s jeho hrdiny, jak to umožňuje v míře mnohem větší stylizovaný film. Film-pravda (a všechny objektivující koncepce) mohl diváka postavit „vně“ díla tím, že odmítl magii výlučného, ideál, předměty „zbožnění“, a nahradil je pokud možno neatraktivními, běžnými stereotypy; ale ani tento prostředek není příliš účinný. Pravda, zmíněná tendence je charakteristická pro soudobé umění nejen filmové (viz např. Brechtovo „zcizování“, tzv. antiromán — zkrátka upozorňování na konvencionálnost uměleckého díla), podřizuje se jí také soudobý film. Právě stylizovaný film však — opět zdánlivě paradoxně — disponuje mnohem obsáhlejším repertoárem „zcizovacích prostředků“: jsou to právě ty, jimž se autentizující film vyhýbá, neboť neodpovídají divákově empirii z „reality“: odhalování kamery, deformace obrazu, rušení „přirozené“ následnosti dějových linií atd. Autentizující film se pak snaží o dosažení cíle, k němuž si sám uzavírá cestu, a dostává se nakonec do nepříjemné situace, když „vědomí konvence“, upevňované stylizovaným filmem, způsobuje, že divák chápe jako fikci i zcela autentický fakt.⁷

Cesta z takové situace vede jediná — ta, po které se nakonec dali všichni

⁶ Viz o tom postřeh Věry Chytilové ve sborníku 3^{1/2}, str. 17.

⁷ O tom viz úvahu Drahoslava Makovičky v citovaném článku *Zákon mikro-kosmu*.

„autentizátoři“, včetně autorů naší „mladé vlny“: cesta využívající principu zobecnění a typizace v uměleckém díle, zvýrazňující i podíl subjektivní interpretace autorovy. Je ovšem možné toto všechno realizovat na pseudoautentickém materiálu pseudoautentizující metodou; ale mnohem bohatší repertoár možností nabízí stylizace — a to především díky volnějšímu uplatnění umělecké obrazotvornosti. Tak nakonec i do filmu-pravdy začaly brzo pronikat prvky stylizační a film-pravda splývá s filmem stylizovaným. Je to možné tím spíš, že — jak jsme řekli — film disponoval vždy toliko fiktivní, vlastně „stylizovanou“ autenticitou. Podíváme-li se dnes na díla autorů někdejší „mladé vlny“, zjistíme, že buďto je podíl autentizujících postupů potlačen na minimum (např. u Věry Chytilové nebo Jaromila Jireše), nebo že se jich užívá jen jako prostředků výstavby stylizovaného kontextu díla: Miloš Forman vytváří humorně nadsazené „sondy“ do „obyčejných“ lidských duší, odhaluje přitom jejich pozoruhodnou jedinečnost, sondy spojené zpevňujícím rámcem „příběhu“; za obligátními hádkami Papouškových Homolků vyvstávají trapné mechanismy „obyčejných“ životů... Banálnosti dialogů jsou velmi „autentické“ a věrohodnost této „autenticity“ en detail vede k věrohodnosti hyperbol. To všechno už není důsledek snahy o přechod od fiktivní autenticity k té ryzí, ale od pseudoautenticity — prostřednictvím stylizace — k pravdě. Takže — suma sumárum — dnes dospěla autenticita k funkci, jakou měla od počátku v neorealistickeých filmech: k podřízení ústřední konfliktní situaci. Tato cesta pak jenom potvrzuje směr, jímž se ubíral vývoj všech autentizujících tendencí (připomeňme naposled Vertova a Ejzenštejna) — snad s výjimkou právě u neorealistů, kteří jim dovedli dát od počátku optimální funkci. Autenticita se smířila s „příběhem“, čímž se odstranilo poslední nedorozumění autorů filmu-pravdy: bouřili se proti příběhu jako protipólu svých snah, opomíjejíce podstatnou zákonitost uměleckého zobrazení — že totiž ono zobrazení nemůže být konfliktem autorského výmyslu a životního faktu. Může být jedině syntézou obojího, z níž plyne smysl díla. To platí pro literaturu, divadlo — stejně jako pro film.

FROM AUTHENTICITY TO TRUTH

The article deals with the relation between the so-called authenticity of a motion picture work and its artistic verity. The history of the film shows that motion pictures began with the "authentic" depiction (Lumière) and often returned to it in the works by Vertov and those of neo-realism, in the tendencies of cinéma-vérité, etc., but they were always overcome by "stylized" expression. Eisenstein came after Vertov, Fellini or Antonioni after neo-realists. Now we are concerned with the motivation of "returns" to authenticity. The author believes that these "returns" always occur in situations when the art of the film has created a too well-balanced scheme of an ideal model of interpretation of reality, and when the need to change this scheme cropped up. Illusion as to the objectiveness of the motion picture image leads to the endeavour of film producers to substitute the true picture of reality (in the sense — "authentic") for schematized stylization. But this tendency is always only the starting point for further stylization, which leads to the construction of another model, the whole procedure being repeated.

What is the relation between the authenticity and the verity of a motion picture as a work of art? Answering this question, the author bases his conclusions on the assumption that the motion picture image can be only pseudoauthentic and that the very endeavour for authentic expression requires remarkable stylization. "Authentic" facts recorded on a film strip are the mere starting point for interpretation, and can be interpreted in the three following ways:

- the motion picture concentrates upon the authenticity of the environment, upon the "weightiness of facts",
- it lays stress on the authenticity of relations between facts,
- it endeavours to comprehend the authenticity of a complex structure, created by facts and the relations among them.

The potential possibility of expressing truth in motion picture works is increased along with the process from the former possibility to the latter, as it is attempted to be shown on concrete examples. It appears further from these facts that extreme emphasis on the authenticity of a fact is in contradiction to the specific nature of motion picture expression, because it excludes "enjoyment" of the demonstrated in favour of mere observation. If the authenticity of a motion picture is only artificial and even the emphasis on the authenticity of a fact mostly causes difficulties to the comprehension of the structure of the imaged reality, then, if the motion picture work is to be truthful, it is necessary to introduce into it stylization in a high degree. This can be reached best by making use of a story; for this reason also all the tendencies that avoided the story in the name of authenticity will accept it in the end.

