

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DOKUMENTÁRNÍ EPOCHÉ **aneb jak myslet dokumentární film** **fenomenologicky**

Tomáš Hlaváček

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Andrea Slováková, Ph.D., MBA

Oponent práce: PhDr. David Čeněk

Datum obhajoby: 12. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

PRAHA, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media Animation Film

BACHELOR THESIS

DOCUMENTARY EPOCHÉ
or how to think documentary
phenomenologically

Tomáš Hlaváček

Supervisor: PhDr. Mgr. Andrea Slováková, Ph.D., MBA

Defense: PhDr. David Čeněk

Date of Defense: 12. 9. 2022

Academic title to be assigned: BcA

PRAGUE, 2022

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

Dokumentární epoché aneb jak myslet dokumentární film
fenomenologicky

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce
a s použitím uvedené literatury a pramenů.



Praha, dne 8.8. 2022

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze

Poděkování

Tímto bych chtěl poděkovat vedoucí své bakalářské práce, děkance Andree Slovákové, za motivující a podnětnou podporu v mém zaujetí pro nacházení průniků filosofického a dokumentárního myšlení a za odbornou pomoc jeho rozvíjení v této práci. Dále Miroslavu Petříčkovi, za jeho hlubinný filosofický ponor (nejen) do fenomenologického myšlení, který nám nejen zpřístupňuje silné myšlenkové dědictví, ale i otevírá obzory nové. A v neposlední řadě lidem stojícím mi nablízku včetně mé rodiny, se kterými mohu sdílet nekonečné zaujetí lidskou existencí.

Abstract:

Dokumentární film a filosofický směr fenomenologie mají stejné východisko svého zájmu a tázání – svět smyslové zkušenosti a jeho smysl. Tato práce se snaží představit fenomenologické myšlení jako potenciální teoretický aparát pro dokumentaristické myšlení a jeho tvůrčí filosofické uchopení předmětného světa a situaci člověka v něm.

Klíčová slova: fenomenologie, dokumentární film, reflexivní dokument, myšlení filmem, filosofie reflexe, dokumentární tázání, vědomí, reflexe, fenomenologické vědomí, epoché, pobyt, smyslovost, smysl, existence

Abstract:

Documentary film and the philosophical system of phenomenology share the same starting point of interest and inquiry - the world of sensory experience and its meaning. This paper seeks to present phenomenological thinking as a potential theoretical apparatus for documentary filmmaking and its creative philosophical grasp of the subject world and the human situation within it.

Keywords: phenomenology, documentary film, reflexive documentary, thinking through film, documentary questioning, philosophy of reflection, consciousness, reflection, phenomenological consciousness, epoché, dasein, sensuality, sense, existence

OBSAH

Úvod	8
Struktura a cíle práce	10
1. Úvod do fenomenologického myšlení	10
1.1 Několik poznámek k fenomenologické teorii filmu	11
1.2.1 Husserlem to pouze začalo	13
1.2.2 Vědomí jako otevřenost světu	15
1.2.2.1 Pohled jako zaměřenost	15
1.2.2.2 Pohled jako rozumění	18
1.2.2.2 Vědomí světa jako otevřenost smyslu	19
1.3 Přirozený svět	23
1.3.1 Přirozený svět jako dokumentární problém	25
1.3.2 Myšlení přirozeného světa	27
1.3.3 Tělesnost vědomí	28
1.3.3.1 Tělesnost a význam	30
1.3.3.3 Vidoucí a viděný	31
1.3.3.3 Tělesnost jako situovanost pohledu	32
1.3.3.2 Tělesnost a svoboda	33
1.4 Myšlení filmovým obrazem	34
1.4.1 Rozrušování vidoucím viděním	35
1.4.2 Punctum	37
1.4.3 Časovost aneb fenomén uskutečňování	38
1.4.3.2 Časové hledisko vědomí	41
1.4.4 Dokument jako otisk situované skutečnosti	42
1.4.5 Dokument jako existenciální svědectví	43
2 Dokumentární epoché	44
2.1 Dokument jako fenomenologická extenze	45
2.1 Epoché pozornostního tázání	46
2.2 Epoché reflektujícího tázání	47
2.2.1 Akt zpomalení jako předpoklad myšlení filmem	47
2.2.2 Síla dlouhého záběru	49
2.2.3 Myšlení filmovým obrazem jako dialektika vnitřního a vnějšího	50
2.2.4 Inter-subjektivní intencionální krajiny	51
Závěr	52

Úvod

„Filosofie chce vyvést věci samy z jejich mlčení k výrazu,“¹ prohlašuje až s manifestační úderností Maurice Merleau-Ponty v úvodu své fenomenologické práce *Viditelné a neviditelné*. Zdánlivá jasnost a jednoznačnost, někdo by se i odvážil říct banálnost takto definovaného úkolu nás však při opakovaném promýšlení výroku postupně začíná znejistňovat svojí nejasností, neboť se zdá být v jistém rozporu s naší zkušeností. Vždyť přeci věci samy kolem nás nemlčí, až by se chtělo i říci, že svět kolem doslova řinčí kontinuálním a všudypřítomným projevem, kterému jsme přítomni či kterému jsme svědky. Jak to tedy je? Není potom zbytečným až prázdným gestem filosofie, aby pomáhala věcem kolem nás nacházet svůj výraz? Proč Merleau-Ponty nepoužije například klasického filosofického pojmu *podstata* namísto pojmu *výraz*. Jenže Merleau-Ponty je *fenomenolog*, termín, kterým se před sto lety začali někteří filosofové označovat. Neboť fenomenologové ztratili víru v ono esencialistické filosofické myšlení, které mluví o *podstatách* a dalších metafyzických substancích v hluboké nedůvěře vůči předmětnému světu. Navíc, zatímco filosofové svojí myslí prodlévají v rozvažování o abstraktních podstatách, svět kolem doslova řinčí kontinuálním a všudypřítomným projevem. A my jsme tomu svědky. Toho si všimli i fenomenologové a jedna z věcí, která jim přišla na mysl, byla otázka, co to vlastně znamená být svědkem. Co je to za úlohu *být svědkem*? Jaké postavení a funkci mají svědkové v tomto světě? A potřebuje vůbec svět takového svědka?

V tomto bodě se i já začínám ptát, jak daleko, respektive blízko jsou takto formulované otázky těm otázkám, které si může klást dokumentarista, když je skrze svoji profesi *de facto* odhodlaným svědkem okolního světa a tomuto svědčení věnuje veškerou energii. Záměrně se vyhýbám tomu, abych prohlašoval, že takto pojatý intelektuální, byť současně i empirický úkol odpovídá obecnému úkolu dokumentární tvorby. Mnohdy pragmatická až angažovaná dokumentární tvorba nemá prostor ani ambice pro kladení takto (snad) fundamentálních, své médium reflektujících otázek. Někteří dokumentaristé by snad i mávli rukou a řekli, že takové filosofické tázání k ničemu nevede. Jenže je-li úkolem dokumentaristy *tázat se* po problémech vnějšího světa, je z mého pohledu neodmyslitelné tázat se i po základní povaze vztahu našeho pozorného vědomí, mezi jehož organizované projevy řadím i dokumentární tvorbu, k předmětné, žité skutečnosti.

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: OIKOYMENH, 1998. Knihovna novověké tradice a současnosti. I. s. 16.

Dokumentární kinematografická tvorba totiž zastává mezi rozličnými formami uměleckého vyjádření specifického postavení. Tímto postavením je její přímý, fyzický vztah k zobrazovanému a vyjadřovanému, což je vždy onen řinčící svět kolem. Dle mého je to unikátní postavení. Avšak současně jí tento vztah vystavuje nekončící a někdy až vyčerpávající teoretické diskuzi o platnosti či pravdivosti tohoto přímého propojení se skutečností. Umožňuje-li film přímý otisk skutečnosti, je a bude vždy spojen s vášnivou diskuzí o důvěryhodnosti a transparentnosti tohoto otisku. Nejde totiž o nic menšího než o to, kde se nachází pravda. A otázka pravdy se ukazuje být v každé společnosti, ba lidské civilizaci klíčovou pro hledání odpovědí na základní otázky spojené s naším životem na tomto světě. Pravdivost je totiž základní podmínkou poznání a je to právě pole poznání, které taktéž očekáváme od praxe dokumentárního tázání.

Pojďme ještě ale navázat na úvodní slova Merleau-Pontyho a podívejme se, jak dále formuloval svůj fenomenologicko-filosofický úkol. „Jestliže se filosof táže, a tedy předstírá, že neví o světě a vidění světa, což obojí v něm funguje a ustavičně probíhá, je to proto, aby nechal mluvit věci samy, protože jim důvěřuje a ví, že celá jeho budoucí věda na nich závisí. ... Pro filosofa je to jediný způsob, jak se sladit s naším faktickým viděním, jak odpovědět tomu, co se nám v něm dává k myšlení, a čelit paradoxům, jimiž je tvořeno; jak se srovnat s těmito záhadami, označenými jako věc a svět, jejichž hutné bytí i pravda, jsou plné neslučitelných detailů.“² Takto pozorně zformulované shrnutí by mohlo zcela bezpochyby stát nejen v úvodu filosofické knihy, ale i v úvodu do problematiky dokumentární tvorby. A tato slova taktéž plně vystihují důvody mé motivace v této práci představit a promýšlet přínosné průniky fenomenologického myšlení pro uvažování pozice dokumentaristy ve vztahu k žitému světu. Rád bych skrze tuto práci nabídl čtenáři-pozorovateli nevšední a myšlenkově rozšiřující perspektivu pro uvažování pozice dokumentaristy jako *tázajícího se svědka* tohoto světa. Neboť jsem plně přesvědčený o tom, že i dokumentaristika „chce vyvést věci samy z jejich mlčení k výrazu.“

Struktura a cíle práce

Cílem této práce, vzhledem k uvážení její intence a rozsahu, nebude snaha o poskytnutí vyčerpávajícího a komplexního výkladu fenomenologického myšlení a ani to není její hlavní smysl. Má sloužit jako stručný úvod do jednoho z možných filosofických

² MERLEAU-PONTY, *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s. 16.

interpretačních klíčů dokumentární činnosti. Pro tento účel jsem se z hlediska struktury práce rozhodl nejprve blíže představit základní podobu fenomenologického myšlení, které ale nemá sloužit obecná lekce z dějin filosofie, ale má umožnit předpoklady k porozumění teorií či koncepcí, které nacházejí průnik mezi fenomenologickým a filmovým myšlením. Taktéž nás má blíže seznámit s terminologií, kterou fenomenologické myšlení užívá a pro nás utváří určité základní pojmové pilíře pro pojmenování problematik, kterým fenomenologie i dokumentaristika čelí ve svém úsilí o nalezení pravdivých výrazů skutečnosti. A tím jsou 1) vědomí a jevíci se svět, 2) myšlení filmovým obrazem aneb potřeba konkrétna, 3) časovost a kontingence a 4) dokumentární epoché.

Současně je třeba podotknout, že pro vysvětlení či rozvinutí některých myšlenek se v této práci dovolávám teoretických poznatků nejen klasických fenomenologů-filosofů, ale taktéž i teoretikům, kteří z fenomenologie vycházejí či jejichž teorie se s fenomenologickými poznatky překrývají, ať už v oblasti audio-vizuální teorie, teorie komunikace či sémiotiky a sociologie médií. V tomto ohledu je tedy práce otevřena překračování přísně fenomenologických hledisek.

1. Úvod do fenomenologického myšlení

Když v úvodu této práce sledujeme Merleau-Pontyho formulace, můžeme si všimnout, jak blízké pro něj je spojení *vědění o světě* a *vidění světa*. Už jen tímto nám dává tušit, že pro fenomenologii je důležité to, jak věci kolem nás vnímáme a jak toto vnímání souvisí s naším vědomím těchto věcí. Naznačuje, že vnímání a vědění je něco výrazně spjatého. Samozřejmě, že z hlediska historie filosofické gnoseologie či epistemologie víme, že empirická zkušenost byla mnohými filosofy vnímána jako základ lidského poznání už od antického filosofické tradice a spory o povahu poznání vedly jako červená nit celými dějinami filosofie. Jenže fenomenologii nezajímají pouze otázky epistemologické čili otázky možného poznání a jejich podmínek, jak bylo typické pro spor empiriků a idealistů, fenomenologii zajímá to, co mnohdy označují jako *problém světa*. Fenomenologův úděl je tak *tázat se po světě naší přítomnosti*. Zde můžeme položit společné východisko praxe fenomenologie i dokumentárního filmu. Rád bych se totiž v této práci držel právě termínu *tázání*, neboť výstižně pojmenovává určitou dvojakost, současně pojmenovává jádro metody

a základní smysl následné praxe. *Tázání* se totiž ukazuje být jistým bytostným rysem lidské přítomnosti na tomto světě.

Když mluvíme o společném východisku, tam východiskem tohoto tázání je pohled. A pohled dokumentaristy je realizován skrze objektiv své kamery. V obou případech nám svět odpovídá vyjevováním. Avšak toto vyjevování není zdaleka tak prosté, jak se může zdát v tzv. přirozeném postoji, jak fenomenologové označují neproblematizované vnímání každodennosti. Naopak je čistým projevem komplexity, neboť se nabízí rozumění na mnoha úrovních. Od naivního či intuitivního uchopování až třeba po fyzikálně-matematickou rovinu. Krom rovin rozumění, zde máme i otázku významů a významo-tvorby a otázku směru původů těchto významů, které ve světě tzv. nacházíme či které do světa jako jedinci či společnost vkládáme. Nejen proto Ponty poznamenává, že „horizontem všeho tohoto vidění či kvazi-vidění je svět, který obývám, *tedy svět přírodní i dějinný spolu se všemi svými lidskými rysy, jimiž je tvořen.*“³

1.1 Několik poznámek k fenomenologické teorii filmu

Fenomenologické východisko pro uchopení filmové praxe a propojení fenomenologie s filmovým myšlením nepředstavuje nikterak novou záležitost. Právě naopak, pokusy o přenesení fenomenologických poznatků do filmu byly takřka souběžné a odehrávaly se už ve čtyřicátých letech. Ostatně už Merleau-Ponty se spojení filmu a fenomenologie věnoval ve své eseji *Film a nová psychologie* napsané v roce 1964 a zde uvádí, že „fenomenologie je snahou o vidění vazby mezi subjektem a světem, mezi subjektem a druhými, spíše než klasický výklad a vysvětlení, jak to dělaly klasické filosofie, když se uchylovaly k absolutnímu duchu. A filmy jsou zvláštním způsobem vhodné k tomu, aby se manifestovaly spojení mysli a těla, mysli a světa a vyjádření jednoho v druhém.“⁴ Je ale třeba dodat, že v době vrcholného rozkvětu klasické fenomenologie v meziválečném období, fenomenologové obecně vykazovali „výraznou tendenci vyhýbat se jakémukoliv kontaktu s fenomény soudobého městského života, včetně filmu, reklamy či rozhlasu. Husserl, Heidegger či Scheler se zásadně vyhýbali jakýmkoli estetickým úvahám, což je oblast, ve které se mohli nakonec přistoupit i k filmu.“⁵ A tak ve filmovědné oblasti existuje jistý

³ MERLEAU-PONTY, Viditelné a neviditelné, op. cit., s. 16.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. Film a nová psychologie, in: Iluminace, roč. 1, č. 2, s. 15.

⁵ HANICH J, FERENC-FLATZ C. What Is Film Phenomenology? Studia Phaenomenologica. 2016 Oct; s. 24.

nespojité proud, který bývá nazýván jako *filmová fenomenologie*. Ta nebyla vždy bezvýhradně přijímána a byla i zpochybňována, především z řad *strukturalistů*. Právě strukturalismus se v druhé polovině 20. století výrazně rozvinul, částečně i v reakci na fenomenologii a nabízí dodnes zajímavý filosofický aparát pro teoretickou analýzu filmu.⁶ Filmový teoretik Julian Hanich připomíná nejen fakt, že fenomenologická teoretická pozice, jak výše zmiňuji, nikdy nepředstavoval sjednocený myšlenkový proud, což si uvědomili už Heidegger, Husserl a Scheller, kteří si všichni pro své filosofické učení přisvojovali termín fenomenologie, ale především v oblasti filmové teorie došlo k jistému neblahému trendu zvágnění a nadužívání označení *fenomenologické* u čehokoli, co se dotýkalo pouze stejných jmenovatelů jakých se dotýká fenomenologie. „Tendence, která se ve studiích o filmech objevuje a která se snaží přisoudit termínu ‚fenomenologický‘ přívlastek k textům, které se zabývají smyslovou, tělesnou zkušeností diváka, a to i v případě, že se tak děje maximálně impresionistickým a subjektivistickým způsobem.“⁷

Rád bych zde však z pozice autora práce upřesnil, že hlavní cíle nekorespondují čistě s touto linií filmové (filmovědné) fenomenologie. Neboť z pozice dokumentárního tvůrce bych se rád věnoval zkoumání a promýšlení řekněme fenomenologie dokumentárního tvůrčího procesu, tj. transpozici fenomenologických poznatků do myšlení dokumentární metod a postupů a našel tak inspirativní myšlenkový aparát k uvažování snímané skutečnosti. K fenomenologii (dokumentární) reprezentace a recepce se však nevyhnutelně taktéž dostanu, neboť se jedná o svého druhu spojitě nádoby a dokumentární film je ve výsledku dílo mediální reprezentace.

1.2.1 Husserlem to pouze začalo

Fenomenologie jako (filosofická) disciplína, jako myšlenkový proud není ve své historické stopě a ve své podstatě uzavřeným učením ani bezrozporným myšlenkovým systémem. Ačkoli samotný zakladatel výslovně fenomenologického myšlení, Edmund Husserl, usiloval o založení jednotné a přísné vědy, své ambiciózní myšlenkové dílo ponechal nedokončené. Navíc prošlo značným vývojem a ve výsledku nenabízelo zcela konzistentní výklad. Husserlovo učení tak ve výsledku stalo spíše východiskem nežli vědeckou doktrínou

⁶ HANICH, FERENC-FLATZ, op. cit., s. 12.

⁷ Tamtéž, s. 13.

pro další myslitele, kteří rozvíjeli myšlenkový fundament fenomenologie, a dá se říct, že čím více svébytným způsobem, tím zajímavěji. A tak je tedy pochopitelné, že když se budeme ve svých pracích či dílech hlásit k fenomenologické metodě či fenomenologickému myšlenkovému východisku, nikdy nepůjde o totožnou metodologii a o totožný cíl. Vraťme se k tomu, že Husserlova ambice byla vystavět fenomenologii jako přísnou vědu, tj. s cílem zbavit filosofické myšlení spekulativních základů, což by mohlo ohrozit objektivní platnost jeho filosofických tvrzení. Empirické východisko je pro něj tedy podstatné, avšak Husserl se vůči klasickému empirickému pojetí vymezuje tím, že považuje objektivní svět a jeho předměty pouze za tzv. intencionální korelát subjektivních prožitků, neboli za referent obsahu naší mysli. Proto fenomenologii neuvažoval jako empirickou vědu, ale jako tzv. eidetickou vědu. Protože podstaty věcí, eidos, se dají nazírat pouze v imanentní prostředí našeho fenomenologického vědomí, čímž se, jak je zřejmé, posunujeme k transcendentálnímu idealismu.⁸

Lze tedy jednoduše říci, že to, co je pro nás nyní nosné z hlediska Husserlova myšlenkového odkazu, je základní fenomenologická metoda, nikoli však závěry, které Husserla vedly k téměř čistému idealismu, tj. přesvědčení, že skutečné podstaty věcí lze nahlédnout jen v čistém já, v prostoru čisté imanence, kde už nezbylo nic z jevící skutečnosti. „*Teprve když už ‚zde‘ v nejpřísnějším smyslu není nic, ani jsoucí skutečnost, mohu sám sebe uchopit jako transcendentální subjekt, jako irrealitu, která předpokládá všechny reality.*“⁹ Zde je zřejmé, ba až paradoxní, kam jsme se dostali od prvotního, pro mnohé zavádějícího Husserlova výroku „k věcem samým“. Odmítnutí přístupnosti vnějšího světa, konkrétního světa z hlediska možnosti poznání, je v přímém rozporu s duchem dokumentárního filmu, pro kterého je konkrétno základem zkoumání a uvažování a nedovolává se jeho popření. Když se ale vrátíme zpět k metodickému odkazu Husserlovy zkoumání jevení se věcí, tzv. fenoménů, najdeme metodu, která při určitém mírném posunu svého účelu, vede k zajímavým výsledkům. Pro ozřejnění této metody zde vkládám výstižné shrnutí Ivana Blechy. „Abych tedy mohl nazírat věc v *modech její danosti* a neunikal k tetickým abstrakcím, potřebuji se jistým způsobem soustředit na svou *vnitřní zkušenost*, potřebuji se osvobodit od všech zavádějících posudků, od generální teze jakož i od subjektivního hodnocení, přání apod. Tento metodický krok Husserl nazývá epoché. Epoché mi pomůže se zbavit se v jakémsi

⁸ HANICH, FERENC-FLATZ, op. cit., s. 27.

⁹ Husserl, E., *Erste Philosophie (1923/24). Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion*. In: týž, *Husserliana*. Bd. VIII. Hrsg. R. Boehm. Den Haag, Martinus Nijhoff 1959, s. 316.

negativním kroku nepříslušejících výkladů a soustředit se na čistou imanenci.¹⁰ Nám ale nejde o prozkoumání čisté imanence, tj. pouze toho, co je trvalé a vnitřní naší mysli, to, co kantovci přesně nazývají jako čisté formy naší mysli. Nám jde o prozkoumání vztahu vědomí člověka, přítomného v tomto světě a světa samotného, respektive problému světa, jak by řekli fenomenologové. V daném ohledu je však patrné, jak silně byl Husserl ještě ovlivněn několik staletí trvajícím dominantním proudem subjektivního idealismu, respektive kantovského transcendentálního idealismu, který byl skeptický pravdivému poznání empirického světa. Byla to snaha potvrdit starý známý transcendentální idealismus, avšak nikoli cestou ideových konstrukcí klasického racionalismu, ale skrze „vědeckou“ / – fenomenologickou cestu analýzy čistého vědomí. Na poli tzv. čistého vědomí, tj. uvnitř lidské mysli zcela oproštěné od obsahů vnějšího světa, se nacházejí tzv. apriorní formy, kategorie, čisté obsahy, které mají zásadní konstitutivní vliv na strukturaci našeho pohledu na svět a našeho chápání světa. Touto oblastí se zabývají subjektivně-idealistické filosofie, z nichž zásadním kamenem pro fenomenologii byl transcendentální idealismus Immanuela Kanta. Původní Husserlova transcendentální fenomenologie totiž sice začínala své zkoumání u „věcí samých“, ale jejím cílem bylo skrze prožitek či zážitek konkrétního fenoménu prozkoumat právě podobu tohoto čistého vědomí, když ze zážitku fenoménu „uzávorkujeme“ vše, co pochází z vnějšího světa. Husserl z pohledu jeho nástupců tento bod záměrně přehlížel, protože jeho filosofie ve výsledku zcela opomíjela tzv. problém světa, který odsunula na okraj zájmu a opět spadla do filosofické pasti čistého idealismu. Nelibost k tomuto směřování se projevuje pochopitelně u Husserlových žáků. Jeho žačka, Edith Steinová vytýká Husserlovi nastoupení cesty fatálního subjektivismu. „Cesta transcendentální fenomenologie vede k tomu, že jako východisko i centrum filosofického zkoumání je kladen subjekt. Svět, který je budován v aktech subjektu, zůstává stále jen světem pro tento subjekt.“¹¹

Nám ale o vnější svět jde, jako dokumentaristé pracujeme s konkrétním fyzickým světem, respektive s jeho reprezentací a nemáme principiální pochybnosti o platnosti světa. A to si uvědomoval i Martin Heidegger, přední Husserlův žák, který se nakonec s Husserlem v této otázce střetl. S jistým zjednodušením je třeba říci, že cesta *transcendentální fenomenologie* nám v našem tázání po světě pomáhá jen částečně a je třeba se vydat prozkoumat další podoby *fenomenologie*. Pro dokreslení vkládám ještě zajímavý popis

¹⁰ BLECHA, Ivan. *Fenomenologie a existencialismus*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1994. s. 17.

¹¹ STEIN, Edith. *Husserls Phänomenologie und die Philosophie des hl. Thomas von Aquino. Versuch einer Gegenüberstellung*. Festschrift Edmund Husserl. Tübingen 1974.

vzájemných rozepří Husserla se jeho žákem Heideggerem. „Podle Husserla se Heidegger filosoficky mýlil v tom, že zůstal na úrovni ‚přirozeného přístupu‘ nebo ‚zdravého rozumu‘. Myslel to tak, že se Heidegger neoprostil od nahromaděných předsudků o světě, jež by měly být odvrženy pomocí *epoché*. Kvůli své posedlosti bytím zapomněl učinit základní fenomenologický krok. ... Podle Heideggera to byl Husserl, kdo na něco zapomněl. Jeho obrat do sebe, dovnitř, k idealismu, znamenal, že stále upřednostňoval abstraktní, kontemplativní myšlení před dynamickým ‚bytím ve světě‘. ‚To je pouhá antropologie,‘ odbyl jeho snahu Husserl na přednášce v roce 1931.“¹²

1.2.2 Vědomí jako otevřenost světu

1.2.2.1 Pohled jako zaměřenost

Ale nepřeskočme to, co pro naše fenomenologické myšlení zůstává z Husserlova odkazu průlomové a neotřesitelné, a tím je jeho počáteční analýza lidského vědomí a jeho propojení s předmětným světem. Jak víme, že jsme přítomni ve světě? Jsme si ho vědomi. A zde je počáteční klíč. Naše vědomí není nikdy prázdné, má zásadní charakteristiku, je totiž vždy vědomím něčeho, a to něco je vždy svět kolem nás. Tato bytostná povaha vědomí se nazývá jako intencionalita. „Každý zážitek je vždycky zážitkem něčeho, je nasměrován na předmět, věc, jev.“¹³ Husserl si ale ještě uvědomoval, že jsme bytostně časové bytosti, to znamená, že naše vědomí trvá a nachází se v jisté kontinuitě světa, respektive jsme schopni vnímat kontinuitu světa. A to není nic samozřejmého, je to výsledek dynamické povahy naší intencionální mysli. Vědomý smyslový prožitek není nikdy bodem, *ted'* či *nyní* nelze vnímat jako bod bez vnitřní rozlohy, tedy bez časovosti. Každý vjem má extenzi trvání a tato extenze je možná díky tomu, že jsme si vědomi toho, co bylo, tzv. retence (zde sehrává svou roli paměť) a předpokládání toho, co bude, tzv. protence.¹⁴ Vraťme se ale ještě dále k výkladu naší intencionality. Je třeba si uvědomit, že to, co vyplňuje naše vědomí, nejsou skutečné vnější předměty, ale tzv. fenomény neboli jejich jevení. „Nikdy si nelze představit konstituovaný zážitek, jež by se takto na nic nevázal. Protože se však pohybujeme v čisté

¹² BAKEWELL, Sarah. *V existencialistické kavárně*. Přeložil Tomáš KAČER. Brno: Host, 2019. s. 70.

¹³ BLECHA, op. cit., s. 19.

¹⁴ PETŘÍČEK Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997. s. 48.

imanenci [uzavřený prostor naší mysli – pozn. T.H.], nejsou intencionální koreláty reálné předměty vnějšího světa, ale jejich fenomény.¹⁵ Tento poznatek je důležitý, neboť Husserl se dále ve svých pracích intenzivně zabýval právě způsoby a možnostmi danosti těchto fenoménů neboli intencionálních předmětů. Co to znamená? Že ačkoli jsem měl zážitek pohledu na zajímavý dům, jeho fenomén dále zůstává v mé mysli a může se mi vyjevovat, když na něj zpětně vzpomínám nebo když si představuji, že bych v něm bydlel. Husserl tento intencionální předmět označoval jako *cogitatum*. Neboť intencionální předmět je taktéž jistým otiskem fenoménu neboli jevícího se předmětu žité skutečnosti. „Nikdy si nelze představit konstituovaný zážitek, jenž by se takto na nic nevázal. Protože se však pohybujeme v čisté imanenci, nejsou intencionální koreláty reálné předměty vnějšího světa, ale jejich *fenomény*. Redukcí jsme vyloučili konkrétní věci a místo domu v zahradě zajímá nás vjem domu, vzpomínka na dům, touha po domě atp.“¹⁶ Abychom byli fenomenologicky přesní, je potřeba rozlišit mezi fenoménem jakožto jevem, který se dává našemu vědomí, to je tzv. *noema*, což je dle Husserla *intencionálně transcendentní objekt*, neboť překonává hranici mezi naším vědomím a skutečností, je v našem vědomí a současně tvoří je jako jev mimo naše vědomí (Husserl pro tento zvláštní stav užívá termín *ireelní*) a čistě *imanentnímu intencionálnímu objektu* neboli *noesí*, která se nachází čistě jen v našem vědomí (je tedy čistě *reelní*), a odpovídá tzv. způsobu danosti - předmět snění, předmět vášně, předmět vzpomínky atd.

Zkusím nyní čtenáři nabídnou snáze pochopitelný obrazný příklad. Jsem na cestě k zámku a na konci již vidíme zřetelně zámek a chůzí se k němu postupně blížíme. Kdybychom nyní zavřeli oči a šli stále vpřed, jsme schopni si představit, k čemu směřujeme, jsme schopni mít ve vědomí onen zámek. Nebo taktéž někdy později, když budeme vzpomínat na tuto cestu, budeme mít v hlavě obrazy této cesty a obraz zámku a dokonce s ním budeme moci různě imaginovat, dělat si imaginární procházku z toho, co jsme viděli, nebo si zážitek jenom opakovat. Tento stav danosti zámku v našem vědomí, tj. že je vzpomínce či imaginaci, je už *noese noematu*, neboli způsob, jakým se dává. Uvádím záměrně příklady vizuálních zkušeností, neboť ty jsou pro nás jako filmaře dominantní. Ještě si povšimněme, že tyto obrazy nejsou doslova obrazy, jsou *v pohybu*, můžeme říct, že jsou svojí podobou podobné filmovým obrazům. Navíc tento pohyb není náhodný a chaotický, jsme schopni rekonstruovat chronologii. Ve vzpomínce jsme schopni rozeznat a vnímat cestu k zámku od začátku cesty až k jejímu konci. To znamená, že naše intencionální vědomí je v

¹⁵ BLECHA, op. cit., s. 19.

¹⁶ Tamtéž, s. 19.

nějaké formě časové. Avšak více o této problematice a jejím významném přesahu pro naši práci rozvedu v pozdější části práce.

To vše jsou módy danosti. Každý takový akt mysli je ve vztahu k mysli intencionální a má svůj intencionální předmět. Ale současně, a to je pro nás důležité, je *transcendentální*, neboť zde dochází k onomu fascinujícímu momentu, když naše pozorné intencionální vědomí překročilo svět mysli a vykročilo svou zaměřenou pozorností „ven“ do předmětného světa. Naše pozornost je někde tam venku, dotýká se věcí a současně fenomény předmětného světa vstupují do našeho předmětného vědomí a stávají se noematy – intencionálními objekty vědomí.

Proč je celý tento fenomenologický teoretický rozbor a terminologický aparát popisující, řekněme strukturu našeho smyslového vztahování ke světu a opačně, podstatný? A je vůbec možné ho myslet jako relevantní? Vždyť toto vše jsou přece oblasti, kterými se zabývá věda a z naší základní znalosti víme, že například jev zvukového tónu umí analyzovat na akustické vlnění či světelný obraz umí exaktně analyzovat jako konkrétní projev elektromagnetického vlnění v barevném spektru atd. Fenomenologové si ale všimli zásadního poznatku, který zevrubně rozeberu v kapitole věnované tzv. *přirozenému světu*. A to, že zážitky a zkušenosti smyslového světa neprožíváme „vědecky“, ale ve svébytných, specifických kvalitách či tvarech (tomu se ostatně později věnovala i gestalt psychologie a k ní se často odkazoval i Maurice Merleau-Ponty). Naše prožívání je tzv. esteziologické neboli počitkové. Polopaticky řečeno, když slyšíme soubor zvuků, které tvoří skladbu symfonie, skrze smysly fenomény zvuku uchopujeme jako mentální tvary *melodie* spojené navíc s určitou emocí. Nemusíme si vůbec představovat symfonii, stačí zvuk brzdící tramvaje, který slyšíme, ale prožíváme ho jako něco, co bychom mohli nazvat slovem kvílení či škvrcení. Všimněte si, že když nyní vyzývám, ať si něco představíme, už jsme opět u intencionálního imanentního předmětu v našem vědomí, „vidíme“, že uvažujeme vždy zaměřeně k intencionálnímu předmětu fenoménu. V následující kapitole poukážu na to, že uchopit takto intencionální věc je už otázka chápání smyslu a významu fenoménu. Neboť to, že umím věc pojmenovat a pracovat s ní v mysli, znamená, že už jí nějak rozumím, chápu její smysl. Jan Patočka poukazoval na to, že kdybychom nebyli schopni porozumět světu, musel by pro nás následně mlčet. Naše zkušenost však mlčící svět nezná.

1.2.2.2 Pohled jako rozumění

Svět, ve kterém jsme přítomni, který se nabízí našemu pohledu vědomí (pohledu myslí) se totiž současně nabízí *rozumění*. Může to znít poněkud triviálně, ale lidský pohled, na rozdíl od záběru průmyslové kamery, je uvědomělým pohledem neboli myslícím pohledem. Jelikož jsme inteligibilní bytosti, tj. nejen vnímající, ale současně s tím i myslící, je vnímání pevně svázáno s procesem (po)rozumění. Díváme se, pozorujeme proto, abychom rozuměli. Pozorujeme svět a současně ho nějak myslíme, a to proto, abychom mu porozuměli. Dokážeme totiž žít náš život pouze v prostoru, ve světě, kterému nějak můžeme rozumět. Jenže to vše je podmíněno tím, že svět se musí moci nějak dávat našemu porozumění, musí se nám nabízet v možné srozumitelnosti. Co to znamená? A co se stane, když vidíme něco, nějakou věc, která se nenabízí (po)rozumění, která se nenabízí pochopení? V běžné řeči ji označíme za nesmyslnou, neboť nenabízí našemu myslícímu vědomí svoji smysluplnost. To, co se brání našemu porozumění, pro nás postrádá smysl. Někdo by si mohl ještě položit otázku, jak souvisí smysl věci s rozuměním věci. Je tedy dobré si blíže přiblížit, co znamená, když řekneme, že něčemu rozumíme. Na to dobře odpovídá Heidegger, když tvrdí, že „smysl je to, na základě čeho se nám něco stává srozumitelným [ve své podstatě – – pozn. T.H.]“¹⁷ Otázka po rozumění věci je totiž otázkou po důvodu jejího bytí. Rozumíme věci jen tehdy, když rozumíme důvodu jejího bytí. Lapidárně řečeno, když rozumíme, k čemu tady je. A většinou odpovídáme skrze obrat – „*aby*“ – důvod existence knihy je, aby mohla být čtena. Existence knihy s prázdnými stranami by nám přišla (dříve, než bychom pochopili důvod, proč jsou strany prázdné), jako nesmyslná neboli bezdůvodná. Rozumění věcí, smysluplnost věcí je tedy pevně svázáno s důvodem bytí věci. A co se stane, když něčemu nerozumíme, když se něco nedává našemu chápání? Mnohdy se divíme a právě divení se je svým způsobem proces ohledávání smyslu. Údiv je katalyzátor zájmu, takže naše mysl je prostě apriorně nastavená na hledání porozumění, hledání smyslu. „...z toho vyplývá, že není možný lidský život bez buď naivní, nebo kriticky získané důvěry v absolutní smysl, v celkový smysl univerza jsoucího, života a dění. Kde je lidský život konfrontován s naprostou nesmyslností, nezbyvá mu nic jiného než kapitulovat a vzdát se sama sebe.“¹⁸ Patočka poukazuje k tomu, že smysluprázdný svět je možný, ale nelze ho žít, neotevřenost

¹⁷ PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2007. Oikúmené (OIKOYMENH). s. 67.

¹⁸ Tamtéž, s. 67.

světa by ho pro nás činila nesrozumitelný, a tedy nehybný. Ve světě, který nedává smysl, se nelze hnout.

Jak ale tato otázka po smyslu souvisí s vnějším světem, žitým světem, který rádi skrze objektiv kamery reflektujeme? Zde je dobré se vrátit k Husserlově intencionální formuli, že *vědomí je vždy vědomí něčeho* a toto něco je z podstaty věci něco, co nejsme my. V kontextu výše napsaného je třeba tento intencionální princip rozšířit, neboť stejně jako vědomí, také *i myšlení je vždy myšlení něčeho a rozumění je vždy rozumění něčemu*. Naše vědomí, naše mysl jsou intencionální, jsou zaměřené. Z toho totiž vyplývá zásadní zjištění. Je-li svět otevřen vědomí, je otevřen i rozumění, a tudíž je otevřen i smyslu. To znamená, že svět se vyjevuje nejen našim smyslům, ale současně našemu rozumu. Svět ukazuje svoji smysluplnost. Svět našeho pozorujícího a myslícího vědomí vyjevuje totiž naši mysl své důvody, a díky tomu se nabízí našemu porozumění. A to je právě jeden z nejzásadnějších fenomenologických momentů, který nám ozřejmuje, že fenomenologie neřeší pouze to, jak se věci jeví sensoricky, ale jak se věci jeví z hlediska svého smyslu. Jak se jeví rozumu. Zde dodávám, že pojem *rozumění / porozumění (verstehen)* sehrává ve fenomenologickém myšlení klíčovou roli. Svět je tedy otevřen porozumění a současně my lidé jsme otevření světu, protože máme vědomí světa, který žijeme a myslíme. Odhaluje se tedy určitý základní vztah, se kterým je smysl a rozumění spojeno.

Je však třeba ještě doplnit, a tím osvětlit i důvod, proč Husserl záměrně postoupil od svého zájmu o jevící svět a jeho porozumění k čistému idealismu, tj. k přesvědčení, že zdroje našeho porozumění se nachází čistě v mysli (a priori). Aby mysl mohla rozumět, musí mít nějaké předpoklady k rozumění. A ty musí mít dříve, než se se světem setkáváme. Tím jsou právě ony apriorní kategorie čistého vědomí. A to právě táhlo hlavní Husserlův zájem, neboť byl do jisté míry přesvědčen (ačkoli to v pozdním věku částečně zpochybnil), že jsme to my, kdo do světa vnášíme předpoklady k tomu, co nazýváme smyslem.

1.2.2.2 Vědomí světa jako otevřenost smyslu

Tohoto problém si jsou vědomi i Husserlovi žáci. Patočka si všímá zajímavé charakteristiky naší (lidské) existence, která je specifická tím, že v podobě „našeho života může pro nás samotné [naše existence – pozn. T.H.] nabývat smyslu, kdežto věcem tento

vztah k nim samým není dán – nemá pro ně smysl.¹⁹ Pro věci samé smysl nemá smysl, zatímco pro nás je základem hybnosti v tomto světě, jak jsem zmínil výše. Co z toho ale vyplývá pro nás? Absence vědomí u věcí jim neumožňuje vztahovat se (myslí) k okolnímu světu, nepřekračují sebe samé, řečeno sartrovskou terminologií jsou *bytím v sobě*, nikoli *bytím pro sebe*. A tudíž nepotřebují porozumění skutečnosti svého bytí. Ale my lidé ano. A to je nadmíru podstatné. Smysl se totiž dle Patočky nenachází ve věcech samých, ale v této otevřenosti mezi námi a světem (věci). „Věci nemají smysl pro sebe, nýbrž jejich smysl vyžaduje, aby někdo měl smysl pro ně, smysl tak není původně ve jsoucnu, ale v této otevřenosti, v tomto porozumění pro ně.“ Je to totiž vědomí, které se táže, ve své snaze porozumět věcem, na tu otázku – *K čemu bytí věcí?* –, hledá ono „aby...“ Z toho pomalu vychází, že je to člověk, který vkládá do světa onu myšlenkovou vazbu – *Proč? Aby...* – Odtud vychází Patočkovo zásadní uvědomění, že jakožto lidé musíme mít *smysl pro smysl*²⁰, abychom ho nejenže mohli hledat a porozumět mu, ale především ho esenciálně potřebujeme pro náš pobyt na tomto světě.

Výše jsem uvedl, že rozumíme světu, protože je otevřen našemu rozumění. Co to ale znamená, že je svět otevřený našemu rozumění? Ona totiž daná otevřenost má své limity. Nejlépe to vystihuje Heidegger, který říká, že rozumíme světu do té míry, do které nás *oslovuje*, do které nás oslovuje ve svých možnostech.²¹ Heidegger si všímá, že člověk je nadán jakýmsi *předporozuměním*, které předchází jakoukoli teoretickou znalost tohoto světa (vzpomeňme nyní na Husserla a jeho apriorní kategorie, kterým se tato forma předporozumění blíží). Věcem kolem dle tohoto *předporozumění* rozumíme jako možnostem, možnostem pro naše přežití, pro naše soustavné uskutečňování. Právě proto rozumím věcem jako službám a prostředkům k něčemu. „Rozumíme světu do té míry, do které nás ‚oslovuje‘, do které nás oslovuje ve svých *možnostech*.“²² Nyní jsme schopni postřehnout onu limitu, která naznačuje jistou antropocentričnost lidského vztahování se ke světu. Světu a věcem v něm v první řadě rozumíme z hlediska možností pro naši existenci, pro náš život. Stromu jsme napřed rozuměli jako zdroji dřeva pro naše přístřeší, následně jsme strom začali chápat jako důležitý živý prvek ekosystému, neboť produkuje dýchatelný vzduch. Ale stále si všimněme, jak onen klíč rozumění věcí souvisí s naší existencí, neboť posledním důvodem našeho zájmu o svět jsme my sami. Světu rozumíme jako prostoru pro naše potřeby a

¹⁹ PATOČKA, *Kacířské eseje o filosofie dějin*, op. cit., s. 64.

²⁰ Tamtéž, s. 64.

²¹ PETŘÍČEK, *Úvod do (současné) filosofie*, op. cit., s. 75.

²² Tamtéž, s. 75.

uspokojení našich potřeb je nezbytné k přežití, k zachování *pobytu*. A světlo našeho rozumění vyzářujeme my sami.

Avšak v této práci nechci překročit až do existenciálních důsledků, které tato fenomenologická ontologie nabízí a jejíž domýšlení a rozvíjení bylo zdrojem mnohých existenciálních filozofií. Důležité pro nás jako dokumentaristy je uvědomění si, jaký významový automatismus v našem rozumění věcí kolem nás aplikujeme. Na svět v prvé, nereflektované rovině nahlížíme jako na možnosti. Něco má hodnotu, protože to má pro nás hodnotu. A tím je utvářena i logika běžného společenského vztahování lidí ke světu. A právě tento vztah je třeba neustále prověřovat a metodicky zpochybňovat a ptát se, k jakým důsledkům vede. Abychom se ale mohli posouvat v tomto poznávání a porozumění, musíme, jak Patočka výše naznačuje, neustále rozrušovat dosavadní pojetí věcí. Dokument může tak poskytovat možnost reflexe a korekce.

Odhálila se nám nyní zásadní provázanost světa a našeho vědomí, svět se významově otevírá vědomí a myšlení a my jsme ono vědomí a myšlení světa. Patočka se domnívá, že jsme plně tímto světem,²³ Narozdíl od věcí, které nemají vědomí, které jsou vyplněny sami sebou, k ničemu se nevztahují, „není v nich ani afirmace ani negace“²⁴. A my jsme skrze vědomí a myšlení plni vnějšího světa. Jsme tak ze své povahy *otevřenost světu*, jak by řekl Patočka. A to má samozřejmě vliv na celé naše myšlení světa, což blíže vysvětlím v kapitole věnované *myšlení obrazem*. Zde si dovoluji malou odbočku. Nelze říct, že lidská existence je pouhé otevřené, průsvitné okno či zrcadlo přesně odražející svět. Vnímající vědomí nelze považovat za tzv. neutrální, není, jak by se nabízelo říct, „nevinné“.

Vědomí, které je vědomí světa, je současně vždy něčí vědomí, má svého nositele, je vědomím nějakého subjektu. Vědomí si je vědomo sebe sama, má své tzv. oduševnění, má své *já*. A v tomto *já*, v naší mysli se toho skrývá mnoho, co do světa skrze náš pohled (a následně i jednání) vnášíme. Tím se částečně vracíme k *apriorním* formám našeho myšlení. I proto Merleau-Ponty tvrdí, že „vnímání je již vyjadřování“. Je zde ale jedna zvláštnost, sami sebe neumíme a nejsme ani schopni klást jako předmět našeho vědomí, vnímáme sami sebe až skrze obsahy našeho vědomí. Jsme v obsazích našeho vědomí tzv. transcendentálně. To je právě to, co René Descartes vysvětluje svým „*Cogito ergo sum*“, chce dokázat nezpochybnitelnost nás samých, usiluje o důkaz *sebejistoty*. Co to pro nás ale znamená? Ve výsledku nadmíru pozoruhodné propojení nás s žitým světem. Svým způsobem nejjednodušeji to vystihuje Maurice Merleau-Ponty, když poznamenává „*vztah k sobě se*

²³ PETŘÍČEK, *Úvod do (současné) filosofie*, op. cit., . 120.

²⁴ Tamtéž, s. 109.

uskutečňuje přes vnějšek“²⁵ a dále dodává „bezprostřednost si vyžaduje zprostředkování, či lze říci, že tu něco prostředkuje samo sebe,“²⁶ čímž poukazuje na to, že až skrze vnější nalézáme sebe, že k uchopení sebe samého docházíme zprostředkovaně až skrze vnější, předmětně bezprostřední, které je však pro uchopení nás zprostředkující. Zásadním důsledkem je, že nejen vnější svět, ale i sebe samé poznáváme skrze to vnější. Naše niternost a subjektivita potřebuje vnější předmětný svět, aby se v něm našla. Naše subjektivita není entita nezávislá na vnějším světě, naopak, je jakýmsi záhybem, ohybem skutečného.²⁷ K porozumění však nepotřebujeme jen vnější svět, potřebujeme jeho obraz, který nám skrze svůj rám dává jistý kompas, jistý horizont. „*Obraz – svým způsobem – odpovídá potřebě srozumitelnosti světa, světa jako toho, co je v obecných rysech nahlédnutelné. A srozumitelnost sama je vůbec jenom podmínkou přežití člověka v non-lidském prostředí, jakoby racionální náhrada instinktu: mít anebo udělat si obraz o něm znamená získat přehled a elementární orientaci.*“²⁸

Výše nastíněné fenomenologické pojetí našeho (lidského) vztahu vědomí ke světu a principu jeho porozumění, nám jako dokumentaristům předkládá komplexní myšlenkový aparát k osvětlení vnitřních mechanismů našeho zájmu o svět a způsobu jeho porozumění a ztvárňování, ale taktéž i zajímavé východisko pro chápání lidského jednání. Avšak fenomenologické myšlení má i své vysvětlení pro hlubší zájem o svět, o jeho reflexi, kterou je přirozeně i činnost jako dokumentaristika součástí. Dle Patočky je totiž rozdíl mezi předdějinou a dějinnou etapou v našich společnostech, což má svůj vliv na rozdílné pojmání smyslu a smysluplnosti. Dějiny jsou teprve tam, kde žijeme v problematičnosti. Právě tato naše snaha o pokoušení a „otřásání naivního pojetí smyslu“²⁹ je začátkem skutečného, řekněme kritického tázání. Když jsem si v úvodu této práce definoval dokumentární činnost jako vědomé tázání skrze pohled, tak nyní můžu doplnit zásadní část umožňující nám lépe pochopit, co znamená tázající pohled. Pohled jako vědomé a záměrně vidění světa je současně vždy snaha o porozumění světa, o hledání odůvodnění viděných věcí. Mohu se tak nyní v této práci odvážit vyložit první moment fenomenologickou struktury dokumentární činnosti, tímto prvním moment je *pohled jakožto tázající vidění usilující o porozumění.*

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Řeč, dějinnost, příroda: shrnutí přednášek z Collège de France (1952-1960)*. Přeložil Jan HALÁK. Praha: OIKOYMENH, 2018. Oikúmené (OIKOYMENH). s. 45.

²⁶ MERLEAU-PONTY, *Řeč, dějinnost, příroda*, op. cit., s. 45.

²⁷ MERLEAU-PONTY, *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s. 221.

²⁸ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. s. 38.

²⁹ PATOČKA, *Kacířské eseje o filosofie dějin*, op. cit., s. 55.

1.3 Přirozený svět

Vědom si problému, jak moc se učení transcendentálního idealismu vzdaluje od *problému předmětného světa*, rozhodl se Husserl v pozdní fázi svého života rozpracovat koncepci, která se měla pokusit o teoretické řešení tohoto bílého místa a současně v sobě spojovala jak dosavadní fenomenologická poznání, tak i celoživotní Husserlovo téma, a tím byla tzv. *krize vědy*. Vzpomeňme si, že Husserl usiloval o vybudování filosofického učení, kterým byla fenomenologie jako přísná věda. Tato koncepce se týkala tzv. *lebensweltu* neboli *přirozeného světa*. Termín *přirozený* zde vystihuje vícero významů a sehrává pro nás klíčovou roli, jak si průběžně ukážeme. Jednak je to svět, do kterého se doslova rodíme, je nám bytostně vlastní, je to svět, do kterého je situován, řečeno Heideggerovým termínem, náš *pobyt* aneb *bytí-ve-světě* (*in-der-welt-sein*). Přirozený je nám také proto, že mu svým způsobem rozumíme, aniž bychom ho museli teoreticky studovat, i proto Patočka dodává, že ho žijeme ho přede vší teorií. Právě pro filosofii Jana Patočky byla totiž koncepce *přirozeného světa* výchozím problémem a dá se říci, že tam, kde Husserl již nestihl svoji teorii rozvinout, ji právě Patočka velice svébytně a hodnotně prohloubil. V přirozeném světě se dle Patočky uplatňuje ono předporozumění, o kterém hovořil Heidegger, a které Patočka označoval za tzv. *předchůdnost*, kterou pro tento přirozený svět máme. Předchůdný svět našeho před-teoretického života je původní svět, v němž se pohybujeme a v němž jsme činní.

Takovéto významové vymezení paradoxně zní dosti formalistně až *nepřirozeně*, proto se to pokusím vyjádřit s jistým zjednodušením. Předtím však dokončím výklad Husserlovy koncepce *lebensweltu*.

Problém, který je dle Husserla, počínaje symbolicky Galileem, spojen se životem moderního člověka, tj. racionálního člověka evropského novověku, rozvíjejícího poznání v rámci programu osvícenství, je oddělení vědeckého poznání od života každodenní zkušenosti. Moderní člověk tak zůstal neurčitě rozpolcen v konceptu prožívání a zkušenosti *přirozeného světa*. Jako lidé totiž nežijeme pouze v *přirozeném světě*, ale taktéž ve *vědeckém světě*, respektive ve světě vědecky explikovaného světa. Tento svět novověké vědy je obecně vnímán jako exaktní a objektivní, zatímco onen *přirozený svět* každodenní zkušenosti a přirozeného prožívání a uchopování skutečnosti je najednou vnímán jako svět nepřesného poznání. Ani fenomenologie nechce zpochybňovat pravdivost a přínosnost vědeckého poznání. Problém je však v tom, že jednak neexistuje plynulý průnik mezi *přirozeným světem*

naše každodenního života a vědeckým světem. Teoretický svět exaktní pravdy totiž hovoří matematickým jazykem, který nejsme schopni transponovat do chápání každodennosti a tento matematický jazyk nám vlastně ve výsledku nepomáhá chápat svět každodenního života, otázku našich možností, voleb a rozhodnutí, otázky existenciální spojené s realizací a smyslem našeho života a všech další podotázek a dilemat, které z toho vycházejí. A tak vzniká jisté pnutí a hlavně krize vědy, která se nějak odosobnila a vzdálila v její snaze mluvit jazykem přirozeného svět, což je ta absence toho plynulého přechodu. „Dle Husserla tkví krize vědy v tom, že věda přes své nesporné a úžasné úspěchy vlastně mlčí tam, kde běží o poslední, existenciální pravdy. K otázce smyslu lidské existence, k problému životní hodnoty nemá věda, jejímž modelem je především matematicky formulovaná přírodověda, co říci. Vývoj vědy v novověku nadto způsobil zvláštní rozdvojení našeho světa.“³⁰ A to není vše. Tím, že se moderní racionální věda oddělila od každodennosti, je vnímána jako ta činnost, co se děje za zavřenými stěnami ústavů a vědeckých institucí, což vedlo k představě, že zkušenost a prožitek světa každodenní zkušenosti je neproblematický a automatický, vedla ke ztrátě „přirozené“ reflexi *přirozeného světa*. Věda „se stará o člověka žijícího ve světě — aniž klade problém tohoto světa života samého. Svět našeho života je v tomto postoji němý a bezejmenný.“³¹ Z tohoto úhlu pohledu se nám nyní může nabízet hlubší porozumění Merleau-Pontyho klíčového výroku, který uvádím v úvodu, že právě fenomenologická filosofie má za úkol „vyvést věci samy z jejich mlčení k výrazu“³². A já zde dodávám, že právě žitý svět je východiskem dokumentárního zájmu, je předmětem dokumentární problematizace. Dokumentární zájem se na rozdíl od vědy neuzavírá za stěny institucí a ústavů, ale vychází ven, mezi nás a svým pohledem se táže.

Vraťme se ale k Husserlovu *přirozenému světu*. Proč je pro nás přirozený svět tak podstatný? Přirozený svět je totiž to, co v každodenním životě žijeme tzv. *přirozeně*, odpovídá to našemu *přirozenému* chápání světa a naší situovanosti v něm, které není zcela postaveno na exaktním chápání světa, a nejen že není exaktní, často je vnímáno z pozice vědy jako naivní, nedostatečné či zavádějící, jako něco, o co se při tvorbě vědeckého názoru nejde pevně opírat. Protože našemu přirozenému vědomí a pohledu na svět, přesněji řečeno našemu každodennímu vědomí a pohledu na svět nejsou vlastní matematický jazyk a exaktní analytické kategorie. Naše vědomí světa nelze ztotožnit s analytickým, odosobněným počítačem, který uvažuje struktury světa v jazyce logické matematiky. A přesto je to něco, co

³⁰ PETŘÍČEK, *Úvod do (současné) filosofie*, op. cit., s. 51.

³¹ Tamtéž, s. 59.

³² MERLEAU-PONTY, *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s. 16.

považujeme za *přirozené* a žijeme tak každý den. Žijeme tedy nějak nepřesně či nedostatečně náš svět? Abych neustále nemluvil příliš teoreticky či obecně, uvedu příklad. Když vidíme sluncem osvětlené přírodní panorama, kocháme se barvami stromů, svahů a nebe, všechny tyto jevy, vlastně celé vyjevování skutečnosti prožíváme i jazykově uchopujeme (když se o něm bavíme s ostatními) jinak než vědeckým jazykem. Nemluvíme o limitovaném barevném spektru elektromagnetického záření, které skrze různou odraznost hmoty vytváří určitý vizuální jev a nemluvíme o našem chemicko-neurologickém aparátu recepcce, který takto věci kóduje. Bavíme se často o silných a krásných obrazech plných kontrastů a odstínů. Nebo když ráno vstanu a cítím, že mám *hlad*, nevybaví se mi v hlavě analýza metabolického procesu, spíše uvažuji, jak hlad utiším či vyřeším.

Nelze však zjednodušeně říct, že *přirozený svět* našeho života je něco nedostatečného a jediný opravdový a pravdivý svět je ten vědecký. Oba pohledy ani nejsou v přímém rozporu. Vědecky orientovaný člověk by mohl mít tendenci takto impresivní či hluboce niterný popis prožitku či zkušenosti shodit jako klamný či spíše vědecky nerelevantní. Ale můžeme si dovolit tvrdit, že způsob naše prožívání světa je lživý, umělý či nepravý? To prostě nelze, už jen proto, že díky němu jednak stále funkčně a úspěšně žijeme, takže plní jednak úspěšně pragmatickou roli, dále i díky němu jsme schopni vstupovat do vědeckého vědomí, ale opět z něho odcházet. Tyto otázky jsou pro rozumění naší situovanosti a světa našeho života klíčové. Bez jejich rozumění bychom nemohli žít, jak výše připomíná Patočka. Tím vším chci říct, že *přirozený svět* si zaslouží svoji pozornost a svoji důležitost pohledu, vždyť je to svět našeho každodenního života celého druhu *homo sapiens sapiens*. Opět si můžeme zopakovat, co poznamenal Petříček: „K otázce smyslu lidské existence, k problému životní hodnoty nemají vědy, jejímž modelem je především matematicky formulovaná přírodověda, co říci. Vývoj vědy v novověku nadto způsobil zvláštní rozdvojení našeho světa.“³³

1.3.1 Přirozený svět jako dokumentární problém

Tomuto osvětlení jsem věnoval širší prostor, protože je pro tuto práci a pro nás jako dokumentaristy stěžejní. Pozice dokumentárního tázání totiž leží v přirozeném světě, toto tázání se dotazuje problémů přirozeného světa. V roce 1936 vydal Jan Patočka svojí

³³ PETŘÍČEK, *Úvod do (současné) filosofie*, op. cit., s. 51.

disertační práci, kterou pojmenoval výstižně – *Přirozený svět jako filosofický problém*, 1936). Poučení výše rozebranou problematikou si nyní můžeme nyní dovolit jistou parafrázi Patočkovy práce a říci, že se nám začíná ukazovat, že přirozený svět je současně i dokumentaristický problém. Přirozený svět je světem každodenní přítomnosti, je světem *vnímané konkrétnosti* a fenomenologie ke svému promýšlení světa skrze intencionální předmět potřebuje vždy konkrétní fenomén. Termín konkrétno je zde dosti podstatný, neboť i dokumentární film se vždy ve svém uvažování skutečnosti váže na konkrétno. Avšak *vědecký svět* je svět obecnosti, abstraktního jazyka a myšlení. Husserl si však všiml, že v *přirozeném světě* je vše, co popisuje věda, konkrétně jedinečné: „mnohost přírodních tvarů, jimiž jsme obklopeni, je v zásadě nevyčerpatelná a nelze najít dva tvary absolutně stejné. Nanejvýš je možné tuto rozmanitost rozřídít, zpřehlednit určením jisté *typiky*.“³⁴ A zde přichází prostor pro fenomenologické myšlení, Husserl by doufal, že dokonce pro fenomenologickou vědu, kterou, opět zopakují něco z úvodu, „neuvvažoval jako empirickou vědu, ale jako vědu tzv. eidetickou“.³⁵ Jak je ale možné docílit objektivního poznání, které nevychází z empirického pozorování, které naopak vylučuje v procesu poznání smyslový svět skrze redukci. Dle Husserla je náhlednutelná pouze skrze vědomí, skrze fenomenologické vědomí. „Objektivita jako způsob bytí předmětů je tak ro fenomenologii *cosi*, co se konstituuje v transcendentálním vědomí.“³⁶

To de facto znamená, že „fenomenologie se odmítá prodírat ‚houštinou teorií‘, že je všechny zvláštním metodickým aktem vyřazuje a chce nazírat pouze svět naší původní zkušenosti, tedy svět takový, jak se nám ukazuje.“³⁷ Toto je pro nás nadmíru podstatný moment, neboť výše řečené se ve svém metodickém postupu shoduje s výchozím postupem dokumentární praxe. Právě tázání dokumentárního pohledu je esenciální přímý vztah k předmětné skutečnosti, která je pravým zdrojem dokumentaristického zájmu. Je to tak snaha uchopit a pochopit svět našeho prožívání či naší zkušenosti. Relevantní pro následující tázání je tedy reprezentace žitého přirozeného světa. Dokumentární pohled dává přednost vědomému, reflektujícímu tázání před postupem výpočtů a převodu skutečnosti do matematických modelů. Přistupuje ke snímané realitě prost předchůdných teoretických předpokladů.

³⁴ PETŘÍČEK, *Úvod do (současné) filosofie*, op. cit., 52.

³⁵ HANICH, FERENC-FLATZ, op. cit., s. 27.

³⁶ PETŘÍČEK, *Úvod do (současné) filosofie*, op. cit., 52.

³⁷ Tamtéž, s. 117.

Abych se však nedopustil přílišného zjednodušení, je potřeba dodat, že jednak ve světě vědeckého výzkumu audiovizuální reprezentace se svojí indexovou povahou mnohdy slouží jako zdroj empirického výzkumu či jako výchozí materiál následného teoretického bádání. Současně existuje konceptuální či multidisciplinární praxe, která využívá dokumentárních postupů nebo dokumentárního média k realizaci teoretického výzkumu. Je však třeba dodat, že všechny uvedené případy je problematické v mnoha ohledech přisuzovat do pole dokumentárna či jednoduše řečeno do oblasti dokumentárního filmu.

Vraťme se ale zpět. Výchozím materiálem či předmětem dokumentaristického zájmu je to, co se před kamerou vyjevuje, a to jeho snímání vždy předchází teoretickému uchopení nebo či konceptuálnímu filtru, který by už nějak filtroval vyjevované. Dokumentární záběr je před-teoretický, stejně jako naše prožívání přirozeného světa. Z toho plyne zásadní poznání – dokumentární pohled jakožto tázání usilující po poznání není vědeckým pohledem. Usiluje o myšlení viděného a porozumění viděného jiným způsobem než běžnými vědeckými postupy a je třeba si ozřejmit jakými.

Než se do toho pustím, ještě bych rád podotknul, že koncepce *přirozeného světa* nachází v dokumentární teorii svoji určitou paralelu. Bill Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* upřesňuje terminologii vztahující se k prožívání a sdílení skutečnosti, ve které se jako lidé i jako dokumentaristé nacházíme a kterou dokumentárním médiem reflektujeme. Ve snaze o postihnoutí termínu, který by odrážel povahu sdílené skutečnosti přichází s funkčním termínem *žitého světa*. „*Dokumentární filmy reprezentují žitý svět tak, že dávají slyšitelný, viditelný tvar ,způsobu vidění žitého světa přímo, spíše než utváření fikční alegorie*“³⁸ A právě pojem „žitý svět“ promyšleně vystihuje způsob, jak skutečnost žijeme a sdílíme. Je jím nejen rozměr lidmi žité, společenské pospolitosti, rozměr spolu-pobytu více vědomých jedinců. Ale taktéž je zde přítomen rozměr jisté lidské determinanty, a to je pobývání podmíněné modem života, který je do tohoto světa *při-rozený*. Půjdeme-li více do hloubky, tak žitý svět je podmíněn žitou, viděnou, tedy vědomou přítomností. Žitý svět je tak svět lidského vědomí, je to takový svět, jaký se vyjevuje našemu vidoucímu vědomí. A zde jsme už na poli fenomenologie. Z tohoto pohledu je tak možné říci, že Nicholsovo pojetí *žitého světa* je výrazně fenomenologické.

³⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 80.

1.3.2 Myšlení přirozeného světa

Fenomenologické myšlení není pouze cesta k odhalení a pochopení neznámého, ale taktéž pochopení–rozrušení zdánlivě samozřejmého a známého. Obecná potíž je, že s myšlenkovou aktivitou končíme mnohdy tam, kde už nevidíme neznámé, kde narážíme na dané, na samozřejmé. Ale tím se dostáváme do pastí, neboť „samozřejmé“, jinak též řečeno „známé“ či „normální“, neznamena *pochopené*. Past tedy spočívá v jisté kognitivní pasivitě vůči obecně sdílenému světu, v němž naše uvažování zapomíná na problematizaci každodennosti. I to je důvod, proč úkolem myšlení, respektive tvorby stimulující a vybízející k myšlení je *rozrušování* známého, někdo by použil klasický termín *reflexe samozřejmého* jakožto převrácení známého ve zvláštní. Dokumentární film vždy pracuje s audiovizuálním záznamem skutečného, pracuje vždy s obrazem konkrétního. Je postaven na konkrétním. A cílem této kapitoly je představit myšlení jako proces, který se koná vždy esenciálně skrze obraz, představit ho, jak to nazývá Miroslav Petříček, jako *myšlení obrazem*. A v souvislosti s filmem zde přicházím s tezí, že film nám umožňuje pochopit, že jakékoli, byť sebevíc obecné a abstraktní myšlení, je vždy současně myšlení konkrétní a může se dít skrze audiovizuální reprezentaci. Umožňuje nejen filmařům, ale i divákům redefinovat chápání a čtení filmu a přehodnotit mnohé zažití stereotypy.

Výše jsem konstatoval, že *dokumentární pohled je tázající vidění usilující o porozumění*. Současně jsme si řekli ve vztahu k intencionalitě, že vědomí něčeho je úzce propojené s myšlením něčeho, vědomý zaměřený pohled usiluje vždy o porozumění v procesu recepcce. Tázající pohled je tak pevně vztažen k myšlení. Současně ale víme, že dokumentární pohled není vědecký pohled a že vždy ke svému myšlení potřebuje konkrétno. Tím tak dospíváme k zajímavému odhalení charakteru onoho dokumentárního tázání, které se ukazuje být spojené s myšlením konkrétní, s myšlením konkrétního obrazu, s myšlením obrazem.

1.3.3 Tělesnost vědomí

Doposud jsme rozebírali strukturu lidského vědomí, které je svou povahou vztahování se k předmětnému světu. „Bez tohoto vztahu nemá smysl mluvit o vědomí; vědomí jest tento

vztah.³⁹ Ačkoli to mnohé už implikuje, ještě jsem náležitě neuvedl, jak takové vědomí vlastně *je*, k čemu nám může pomoci otázka, kde se nachází naše vědomí? Už na začátku práce jsem zmínil, že jak fenomenologie, tak dokumentaristika mají něco zásadně společného – spojuje je důvěra v předmětný svět a obě dvě disciplíny začínají své tázání ve smyslovém světě. To znamená ve světě, který lze uchopovat smysly, ostatně samotný fenomén je svého druhu smyslovým jevem. Uvádím to proto, že v historii filosofického myšlení známe tradiční distinkci mezi subjektem a objektem, která byla součástí různorodých i protichůdných koncepcí. Můžeme si připomenout klasické descartovské dělení na *res cogitans* (myslící substanci jakožto duši) a *res extensa* (rozprostraněnou substanci jakožto předmětný svět). Descartes odmítal fyzickou povahu duše jakožto vědomí. „Já je čistý duch, který je sice se svou tělesností spojen v jednotnou substanci, ale jako duch tvoří jen její formu.“⁴⁰ A až se Husserl silně inspiroval descartovským metodicky skeptickým tázáním po jistotě vědomí, není nic vzdálenějšího fenomenologickému myšlení než tato tradiční distinkce nemateriálního pravdivého ducha a materiálního nejistého podkladu. A je-li tedy vědomí ve světě, tak z toho vyplývá, že vědomí musí být fyzické a tělesné. To vše zní doposud poměrně jasně a „přirozeně“, fenomenologové si však všimli, že tato smyslová vztaženost našeho, řekněme *těla-vědomí* ke světu není zcela jednoznačná, naopak je bytostně dichotomní. Svět jsme totiž schopni někdy prožívat zvenku, někdy zevnitř, někdy obojí. Co to znamená? Klasickým příkladem je hlazení levé ruky rukou pravou. Máme prožitek vnější jakožto těla-objektu a prožitek vnitřní jakožto těla-subjektu. To znamená, že některé zkušenosti prožíváme jako *tělo-subjekt* a některé jako *tělo-objekt*.⁴¹ Znalost této dichotomie má svůj význam, v pozdější fázi této práce si totiž ukážeme, jakou roli může sehrávat v dokumentárním inter-personálním prožívání. Ještě doplním, že i samotné poznávání nás, našeho *já* se odehrává skrze předmětný svět. Jak připomíná Merleau-Ponty, „vztah k sobě se uskutečňuje přes vnějšek.“⁴² Sartre šel dokonce tak daleko, že „zkušenost o těle závisí na zkušenosti druhého, poněvadž je původně dána tím, že druhý, který je mým předmětem, má opět mne za svůj předmět.“ Byť Patočka toto tvrzení mírně koriguje, když říká, že: „to jednostranně zdůrazňuje úlohu těla-předmětu a také ignoruje fakt, že jsme i sami vůči sobě z velké části ‚tím druhým‘.“⁴³ Jako dokumentaristé ale víme, že naše médium je

³⁹ PETŘÍČEK, *Úvod do (současné) filosofie*, op. cit., s. 29.

⁴⁰ PATOČKA, Jan, KOUBA, Pavel a Ondřej ŠVEC, ed. *Fenomenologické spisy II*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 148

⁴¹ PATOČKA, *Fenomenologické spisy II*, op. cit., s. 148.

⁴² MERLEAU-PONTY, *Řeč, dějinnost, příroda*, op. cit., s. 45.

⁴³ PATOČKA, *Fenomenologické spisy II*, op. cit., s. 148.

audio-vizuální povahy, že není taktilní formy, které bychom se mohli dotknout a mít přímou materiální zkušenost, řečeno v pontyovském duchu, být dotýkající i dotýkaný zároveň. Problematiku *tělesné smyslovosti* ve vztahu k poznání, které obecně věnují fenomenologové výraznou pozornost, zde však už více nebudu rozvíjet, jednak tato problematika vstupuje už na půdu dalších věd jako třeba psychologie, ale především to pro účely této práce již není třeba. Naopak ještě chvíli zůstaneme u faktu tělesnosti vědomí.

Už bylo řečeno, že Heidegger vnímal jsoucnost lidského vědomí jako tzv. *pobyt (bytí ve světě)*. Svět dle něj patří ke způsobu, jakým jsme. A jedna z věcí, která je pro pobyt charakteristická, že je vždy nějak situován, prostorově i kontextově, situovanost znamená jen nějaký geografický bod, ukotvenost, ale odkazuje se k situaci, k určité síti (významových) vztahů, do které je dané přítomné situované vědomí vpleteno. A vzhledem k tomu, že každé existující vědomí, každé *já*, je jinak situované. To je pro nás nanejvýš podstatné, neboť z naší fyzické, tělesné *situovanosti* na tomto světě pro nás vyplývají zásadní existenciální důsledky, které se dotýkají i povahy našeho tázání. V následujících KAPITOLÁCH bych rád uvedl klíčové aspekty, v rámci kterých se ukazuje být prostorovo-časová situovanost dokumentárního pohledu podstatná pro svá tázání.

1.3.3.1 Tělesnost a význam

Tělesná situovanost vědomí se ukazuje být základem strukturování abstraktního myšlení, jeho pojmů a kategorií. Celá znaková a jazyková metaforika vychází z tělesnosti ve vztahu k předmětnosti světa. Kupříkladu geografický termín „ústí řeky“, tj. místo, kde se řeka vlévá do moře, odkazuje k ústům, k tělesnému vstupu do našeho těla. Když na začátku odstavce říkám, že si dovolím „odbočit“, odkazuji na původní fyzickou prostorovou zkušenost. Při utváření myšlenkových modelů často užíváme základní osu nahoře-dole, ať už se jedná o model sociální stratifikace či Maslowovu pyramidu potřeb či periodickou tabulku prvků. „Na rozdíl od jiných hmotných předmětů a procesů je tělo orientační centrum, je nulový bod souřadného systému, který nosíme s sebou, či spíše kterým jsme; všechny věci jsou orientovány k tělu, jež s sebou nosí původní blízkosti-vzdálenosti, nahoře-dole, vpřed-vzad, vpravo-vlevo.“⁴⁴ To vše ukazuje, jak se – (1) zkušenost a prožívání přirozeného světa a – (2) naše je prostoupenost v něm – projevuje v charakteru našeho abstraktního

⁴⁴ PATOČKA, *Fenomenologické spisy II*, op. cit., s. 147.

myšlení, které měli mnozí dřívější filosofové tendenci stavět přímo do střetu s pozemským předmětným světem, jako něčím nedokonalým či nepřesným. Jak Petříček připomíná i současný úzus kognitivních věd, podle kterých má „rozum tělesnou podstatu“ a že „myšlení je závislé na těle, to znamená, že struktury, které používáme při sestavování pojmových systémů, vyrůstají z našich tělesných zkušeností a dávají smysl v jejich kontextu“.⁴⁵ Fenomenologické zkoumání této významo-tvorby nám ale odhaluje kořeny a pravou povahu našeho myšlení. Ukazuje se, že myšlení světa a jeho rozumění, i skrze médium dokumentu, je podmíněno tělesným, ke kterému docházíme opět skrze epoché, kdy skrze reflektující vědomí předmětného světa v našem reflektované vědomí (intencionální předmět) odhalujeme, jak je vědecký jazyk prochnut naší přítomností a zkušeností přirozeného světa. Opět zde můžeme spatřit onen aspekt provázanosti a nezbytnosti vazby svět-vědomí z hlediska poznání. Skrze intencionální prožívání světa poznáváme sebe a skrze poznávání naší tělesné situovanosti poznáváme charakter přirozeného světa. Toto uvědomění vedlo Husserla k tvrzení, že *objektivní vědecká struktura* je nutně provázána s naším zkušenostním polem přirozeného světa, ale opomenutí tohoto přirozeného a nutného průniku vedlo ve svých důsledcích právě ke stavu, který Husserl mimo jiné vnímal jako krizi vědy. „Objektivismus ve vědě i ve filosofii je zapomenutím původně subjektivního, lépe řečeno: lidského světa.“⁴⁶

1.3.3.3 Vidoucí a viděný

Důsledky tělesnosti lidského vědomí velice zajímavě rozvinul Maurice Merleau-Ponty. Člověk jako tělesná bytost situovaná ve světě je bytostí současně *vidoucí a viditelnou*. „Řekneme-li, že tělo je vidoucí, pak to vlastně pozoruhodným způsobem neznamená nic jiného než toto: je viditelné. Když se táži, co to znamená, říkám-li, že tělo vidí, nenacházím nic než toto: je ‚odněkud‘.“⁴⁷ Toho si všímá i Jacques Aumont. „Viditelný a vidoucí? člověk fenomenologie je teda *také* člověkem kinematografie.“⁴⁸ V našem případě je však podstatné upřesnit, že v tomto případě nemluvíme pouze o člověku kinematografie,

⁴⁵ LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Praha: Triáda, 2006. Paprsek (Triáda). s. 11 a s. 14 .

⁴⁶ PETŘÍČEK, Úvod do (současné) filosofie, op. cit., s 58.

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s.277.

⁴⁸ SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. s. 170.

ale o člověku dokumentárního filmu, o člověku dokumentaristiky. Neboť Aumont nahlíží na toto pontyovské prizma „vidoucího a viděného“ poněkud v tradičnějším duchu, až poněkud nedůsledně. Aumont totiž předkládá, že *viditelný* je ten, kdo je objektem obrazu (tj. je reprezentován v médiu filmu) a *vidoucí* či snad *vševidoucí* je divák. Ale toto pojetí je vsutku anti-fenomenologické, protože stále udržuje iluzi (typickou pro fikční film) o pozici *vševidoucího* diváka, který je vševidoucí právě díky konvenci konceptu čtvrté stěny, kdy se divák sám sobě zneprítomňuje, přestává se registrovat jako svědek, neboť v rámci diegetického efektu pohled srůstá do vyprávěcí struktury. To je iluzí v rámci recepce fikčního filmu. Jenže skutečná lidská situovanost, situovanost lidského vědomí spočívá právě v této zákonité fyzické přítomnosti, v onom bytí-ve-světě (*in-der-welt-sein*) jazykem Heideggera. A právě dokument nás učí skutečnosti této nevyhnutelně přiznané pozici člověka a jeho pohledu. Každý pohled je fyzický a tělesný, tudíž každý držitel pohledu je současně vidoucí a viditelný, je vždy nutně součástí diegeze žitého světa, přirozeného světa a zákonitě v něm jeho přítomnost nějak působí. „Lidská bytost je současně vnitřní a vnější v závislosti na referenčním bodě: je to vidoucí subjekt, který je současně objektem, tělem na tomto světě. Lidské tělo a vědomí je zvláštní místo, kde se vnější a vnitřní svět spojuje. Nemohli bychom kinematografii popsat stejnými slovy?“⁴⁹ Ptá se filmový teoretik Hunter Vaughan, když spatřuje propojení fenomenologie s filmem právě v tomto aspektu Merleau-Pontyho filosofie. „Kinematografie klade zásadní otázky týkající se vztahu mezi vnějškem a vnitřkem, mezi subjektem a objektem,“⁵⁰ a taktéž cituje samotného Pontyho z eseje *Film a nová psychologie*: „Film je obzvláště vhodný k odhalení spojení mezi myslí a tělem, mezi myslí a světem a vyjadřuje jednoho v druhém.“⁵¹ Proč tomu tak je, vysvětlím v kapitole věnované fenomenologické extenzi.

1.3.3.3 Tělesnost jako situovanost pohledu

Každý vnímaný a snímaný obraz v sobě nese úhel pohledu, neboť je vždy výsledkem pozorného pohledu vědomí. To znamená, že každý pohled musí být fyzicky situovaný. Toto poznání nás však implicitně upomíná na ještě pozoruhodnější zjištění. A to, že viditelnost,

⁴⁹ VAUGHAN, Hunter. *Where Film Meets Philosophy: Godard, Resnais, and Experiments in Cinematic Thinking*. s. 19.

⁵⁰ VAUGHAN, op. cit., s. 19.

⁵¹ MERLEAU-PONTY, *Film a nová psychologie*, op. cit., s. 12.

respektive viditelná zjevnost světa není nikdy možná ve své totalitě, pouze spekulativně, protože každé jevení vyžaduje své centrum pozornosti. Ostatně právě lidská tělesnost a její tělesná prostorová svoboda často Husserla vedly k vnímání tělesného vědomí jako jistého kontingentního centra. Toto zjištění totiž vylučuje možnost existence tzv. objektivního pohledu. Respektive nelze myslet žádný objektivní (vševidoucí) inteligibilní pohled. „A současně jsem tímto zorným pohledem já a nikdy jiný, protože každý z nás je určitá inklinace.“⁵² K termínu *inklinace* se později ještě vrátíme. Pohled nemůže být ze své podstaty nikdy objektivní z důsledků své fyzické situovanosti. To sice nepřináší dokumentárnímu pohledu a priori větší míru platnosti či pravdivosti, ale zcela převrací laickou víru či přesvědčení o představě objektivního vnímání přirozeného světa. *Vědomé vidění* je nutně vlastností inteligibilního subjektu. A posunul bych-li tuto úvahu ještě k odvážnějšímu postulátu, mohl bych říci, že vědomí probouzí viditelný svět, respektive viditelnost, jaké známe je pouze způsob bytí vědomí v přirozeném světě.

Vraťme se ale k důsledkům situovanosti vědomého pohledu: „Každý úhel pohledu nám ukazuje skutečnost v jiných vztazích, proto v ní vidíme jiné věci.“⁵³ Tento zdánlivě prostý postřeh nám toho totiž říká mnohem více, než se zdá. Neodkazuje totiž jen na percepční komplexitu vnímatelné skutečnosti, a tudíž pro dokumentární filmaře praktickou důležitost znát snímaný prostor a uvažovat o zabíraných obrazech skutečnosti jako o obrazové síti vztahů, které se s každým úhlem mohou měnit a nabízet jiné vztahové významy. Ale Petříček tuto úvahu rozvíjí ještě zajímavějším (fenomenologickým) směrem rozvíjejícím Merleau-Pontyho fenomenologickou figuru *vidoucího a viděného*. „Kdybychom se sami na sebe přestali dívat určitým úhlem pohledu, sami sobě bychom zmizeli. Skutečnost by se proměnila v anonymní dějství sledované průmyslovými kamerami, které režírují počítače.“ V daném případě už nejde o obyčejný prostorový úhel pohledu, (který je však taktéž nutné předpokládat), ale o onu inteligibilitu pohledu, o vědomé a záměrné nahlížení skutečnosti (z nějakého fyzického úhlu pohledu). A tedy skrze to, co umožňuje smysl. „Tělo je sice předmět, ale takový, který má, ba který *je* zároveň smysl, který smysl dovede dávat, v poli smyslu se pohybuje a jedině v něm existuje.“⁵⁴ Jenom si připomeneme, proč ta potřeba smyslu. „Smysl je totiž to, na základě čeho se nám něco stává srozumitelným, jak poznamenává Heidegger.“⁵⁵ Podle toho by smysl byl něco odůvodňujícího, ale ne pouze ve

⁵² PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, op. cit., s. 26.

⁵³ Tamtéž, s. 22.

⁵⁴ PATOČKA, *Fenomenologické spisy II*, op. cit., s. 142-143.

⁵⁵ PATOČKA, *Kacířské eseje o filosofie dějin*, op. cit. s. 62.

významu formálně logického vyplývání, ale taktéž materiální srozumitelnosti. Smysl se nenachází ve jsoucnu, ve věci samé, ale v otevřenosti tohoto jsoucna k světu.⁵⁶

1.3.3.2 Tělesnost a svoboda

Už jsem zmínil, že otevřenost světa spočívá v jeho otevřenosti k porozumění, někdo by řekl v otevřenosti pro smysl. Neboť právě porozumění důvodům předmětného světa utváří smysluplnost. A naše dokumentární tázání je tázání usilující o porozumění. Taktéž jsem poukázal na Patočkou zdůrazňovaný fakt, že ve světě, který se nenabízí porozumění, světě uzavřeném smyslu, se nedá pohybovat a žádné obraz pohledu by vymykalo jakémukoli myšlení. Smysl totiž podmiňuje myšlení, ve smyslu-prázdném či smyslu-uzavřeném světě nelze myslet, nelze se myšlenkově pohybovat. Avšak je zde ještě jeden zásadní moment. Otevřenost k světu a možnost zaujímat úhel pohledu či tzv. inklinaci předpokládá otevřenost k pohybu, svobodu pohybu. „Tělesné ‚mohu‘ he vědomí svobody. Jenom tělesná bytost, zařazená do ostatku reality tělesně-esteziologickým⁵⁷ významotvorných a významuplným polem, může být svobodná. Je to však *svoboda v odkázanosti*. Abychom cokoli realizovali, jsme odkázáni na toto tělesné pole a vše, co se v něm otevírá.“⁵⁸ Svoboda a tělesnost se podmiňují či spíše spolu-konstituují a obě dvě jsou podmíněny svojí odkázaností. Tuto již ontologickou tematiku povahy existence a jejího jsoucna se věnuje plodně Heidegger ve své fundamentální ontologii.

1.4 Myšlení filmovým obrazem

Na chvíli opustím oblast fenomenologie a poukážu na to, že potřeba obrazovosti v rovině myšlení nachází své opodstatnění i při analýze pojmového myšlení. Proces abstraktního myšlení je postaven na racionální práci s pojmy, analýza pojmového myšlení je podstatná. Bylo by však unáhlené, a přesto se tak mnohdy děje, aby bylo myšlení vnímáno jako čistě jazykový fenomén, respektive fenomén spojený s jazykovou strukturou. Zakladatel

⁵⁶ PATOČKA, *Kacířské eseje o filosofie dějin*, op. cit. s. s. 64.

⁵⁷ Esteziologie – nauka o smyslových orgánech a počítčích; tělesně-esteziologický je zde míněno jako tělesně-početkový.

⁵⁸ PATOČKA, *Fenomenologické spisy II*, op. cit., s. 147.

sémiotiky, americký filosof Charles Saunders Peirce, který na začátku 20. století přišel s významnou analýzou a teorií znakového významu (viz ona sémiotika), sám poukazuje na fakt, že každý pojem jakožto idea či myšlenka má nejen svůj znak, v případě abstraktního myšlení jazykový znak, ale také svůj mentální obraz, který zastupuje znak v lidské mysli (interpretans). Peirce nebyl jediný, kdo se ve stejné době věnoval analýze formálních znakových systémů, nikoli však ve Spojených státech, ale ve Francii se objevil jiný jazykovědec, Ferdinand de Saussure. Ve své sémiologii však na rozdíl od Peirce do jisté míry přehlédl onen fakt mentálního obrazu, jeho jazykově-znakový model vycházel pouze ze dvou entit, u označujícího a označovaného.

Když se vrátíme k Peirceovi: „*Interpretans ovšem není uživatelem znaku, ale jde o pojmenování mentálního konceptu, který je produktem signifikačního aktu, v jehož rámci se setkává znak a uživatelova zkušenost s daným objektem. Interpretans tedy není pevně fixovaný, ale variuje v hranicích uživatelovy zkušenosti. Jeho hranice jsou dány sociálními konvencemi, v rámci kterých se též uplatňují sociální a psychologické odlišnosti mezi jedinci*“⁵⁹ Jako klasický příklad slouží pojem psa. Jazykový znak v podobě slova *pes* je pro všechny uživatele daného jazyka stejný, avšak mentální obraz psa je u každého jedince odlišný. Neotřele se k otázce myšlení obrazem staví fenomenologický myslitel Miroslav Petříček, který sám naznačuje, že „otázka po myšlení obrazem odhaluje v tomto ohledu cosi podstatného, pokud ukazuje k rovině, v níž ještě nemá smysl obraz a text odlišovat, protože jde o rovinu elementárního grafismu, bez něhož by nebyl možný ani logos, ať v jakékoli podobě.“

1.4.1 Rozrušování vidoucím viděním

Vraťme se ale nyní k problematice myšlení konkrétna, myšlení obrazem z fenomenologických pozic. Jedním z východisek či vstupů do metodologie fenomenologického myšlení obrazem nám nabízí distinkce obrazového rozpoznávání, kterou nám nabízí teoretik umění Max Imdahl, jenž v mnohém navazoval na fenomenologického myšlení Maurice Merleau-Pontyho. Imdahl rozlišuje mezi běžným *viděním předmětu* a tzv. *vidoucím viděním*. Běžné *vidění předmětu* je založeno na principu a procesu rozpoznávání skrze identifikaci (ztotožňování) známého a zbylé doplnění na základě známého. Je možné

⁵⁹ FEIBLEMAN, James Kern. *An introduction to the philosophy of Charles S. Peirce: interpreted as a system*. s. 45.

říct, že je to utváření rozpoznávací zkratky pro rychlou orientaci v žité realitě. Postupně rozpoznáváme neznámé na základě znalosti známého. Pochopitelně funkce takového vidění, lépe řečeno *dívání se* často ani nemá ambici a neslouží záměru znovu-promýšlení reality, ale jedná se často o pouhou reprodukci běžného chápání reality. Často tak jde o reprodukci běžných znakových konvencí.

Naproti tomu *vidoucí vidění* nepracuje se zjednodušujícím principem rozpoznávání a ztotožňování, naopak usiluje o nové porozumění skrze *rozrušování známého*, opětovné tázání po povaze viděného. Je však důležité dodat, že *vidoucí vidění* je především tvůrčí praxí, je to způsob, jak vnímáme skrze vlastní tvorbu, způsob reprezentace skrze vlastní tvorbu, to však nevylučuje postup *vidoucího vidění* i u recipienta. Miroslav Petříček nachází pro popis *vidoucího vidění* vskutku krásnou definici v promluvách umělce Alberta Giacomettiho: „Netvořím proto, abych prováděl krásné obrazy nebo krásné sochy. Umění je jen prostředek k vidění. Ať se dívám na cokoli, všechno mě přesahuje a udivuje, a ani přesně nevím, co vidím. Je to příliš složité. Je tedy třeba se prostě pokoušet napodobit, abychom si trochu ujasnili, co vidíme.“⁶⁰ A Petříček k tomu dodává: „Identifikace zjednodušuje, umění je naopak snaha pochopit složité složitým, tedy bez zjednodušování. A to také znamená, že vidoucí vidění otevírá trhlinu mezi věděním a viděním.“⁶⁰

Dokumentární tázání skrze mediální ztvárňování představuje formu vidoucího vidění. Není úplně náhoda, že se zde setkáváme s termínem trhlinu, který mnohým rychle asociuje pojem *punctum*, který představil v osmdesátých letech Roland Barthes ve své knize *Světlá komora*. *Punctum* nám nabízí takové poznání či řekněme porozumění obrazové reprezentaci, které se vzpírá chápání umožněnému skrze klasické *studium* obrazu. A zde máme podobnou trhlinu mezi věděním a viděním, trhlinu, která se brání zjednodušení reality a vždy nám ukazuje kus tajuplnosti žité skutečnosti, která nutí k znovu-promýšlení. Jak poznamenává Patočka: „Stálé otřásání naivního povědomí smysluplnosti je novým způsobem smyslu, objevením jeho souvislosti se záhadností bytí a jsoucna vcelku.“⁶¹

V pohybech filmové kamery, v její soustředěné pozornosti a obecně zaměřenosti spatřuje filmová teoretička Vivian Sobchack filmový projev fenomenologického *vidoucího vidění* („*viewing-view*“). Právě zaměřenost filmové kamery na okolní svět odráží svou povahou základní vlastnosti lidského vědomí – *intencionalitu*. Záběr filmu zastupuje přímou a neredukovatelnou korelaci subjektivního vědomí.⁶² Dokumentární tázání v podobě

⁶⁰ PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, op. cit., s. 22.

⁶¹ PATOČKA, *Kacířské eseje o filosofie dějin*, op. cit., s. 69

⁶² HANICH, FERENC-FLATZ, op. cit., s. 45.

vidoucího vidění jako forma myšlení obrazem není myšlením založeným na identifikaci, je právě opakem, je založené na rozrušování vzorců a modelů identifikací, a tím i jejich uvědomování. Cesta, respektive způsob porozumění skutečnosti vede v dokumentárním tázání skrze myšlení složitého, neboť konkrétního filmového obrazu uskutečňování. Potřebujeme se vyhnout myšlenkovému postupu skrze princip zjednodušování a identifikace. Je třeba přijmout komplexnost fenoménů ve své událostní potencialitě a extenzi. A nejen to. Fenomenologicky odkrytá otevřenost světa současně odkazuje k neúplnosti, neboť myšlení jako výsek kontinuální skutečnosti vždy nechopuje vše, vždy mu něco uniká. A tak to máme i s dokumentárním obrazem, který je zdrojem dokumentárního tázání. Charakter tohoto tázání nemůžeme chtít uměle uzavřít, myšleno významově. Musí být demonstrací skutečnosti, která se ve svém jevení vždy nedává úplně. Koncept uzavřenosti je konstrukt poskytující určitý epistemologický klid.

Když jsem výše poukazoval, že v přirozeném světě není takřka žádného totožného předmětu, že vše je unikátní, tak představa úplného poznání přirozeného světa se jeví jako maxima přesahující možnosti vědomí. Fenomenologie tvůrčího postupu dokumentaristy má odrážet tento stav věci, tyto limity vědomého vztahování ke světu. Pokud ale přijmeme obraz jako elementární součást myšlenkového procesu, bude třeba přehodnotit určité zavedené označování filmových prostředků. Je dnes totiž běžné, že užíváme pro role či funkci obrazu v rámci audiovizuálního sdělení jako tzv. ilustrace. Tento termín je běžně užíván na poli dokumentárních tvůrců, pro které je nezbytné z hlediska vizuální zajímavosti zakrýt mluvené slovo obrazem a tuto tvůrčí figuru označují jako tzv. ilustrák. Je však neštěstí, že na základě tohoto neinvenčního a nedomyšleného kroku vznikl jakýsi úzus, že obraz vždy v momentech myšlenkové sdělení sehrává roli ilustrační. Petříček v tomto ohledu narušuje toto omezené pojetí tím, že zpochybňuje vůbec smysluplnost označení *ilustrace*, „protože není jasné, co by mělo ilustrovat co. Úvaha, která vedle sebe klade obraz a myšlení, může mít totiž smysl jenom tehdy, jestliže nutí ke *vzájemnému* osvětlování a vymezení jednoho stejně jako druhého.“⁶³ Merleau-Ponty ji označoval jako *dialektiku imaginace*.

1.4.2 Punctum

Ještě bych zde udělal drobnou odbočku k Barthesovi, který mimochodem čerpal z fenomenologie a mnohokrát se k tradici fenomenologie hlásil. Barthesova teoretická

⁶³ PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, op. cit., s. 29.

distinkce prožívaného porozumění na *studium* a *punctum* je v něčem blízká Imdahlovu dělení. Porozumění obrazu, které získám skrze proces *studia*, je dle Barthes „jistá rozloha, extenze pole, jež vnímám v jeho znalosti jako moje vědění, mou kulturu; toto pole může být více anebo méně stylizované, více anebo méně povedené podle dovedností či štěstí fotografa [Barthes se ve Světlé komoře zaměřuje na médium fotografie – pozn. T.H.], avšak poukazuje k nějaké klasické informaci.“⁶⁴ Zde je patrné ono „běžné“ byt' poučené dívání, kdy čteme a rozpoznáváme obraz skrze identifikaci se známým skrze naučené kulturně-společenské modely. Podstatný je ještě emocionální rozměr, kdy dle Barthes můžu být v případě čtení fotografie *studium* „pohnut, avšak jejich emotivnost prochází racionálním zprostředkováním morální a politické kultury.“ (Roland Barthes. Světlá komora s.28) *Punctum* není v přímé opozici vůči *studiu* a je zcela možné, že při čtení obrazu dochází k obou procesům nezávisle na sobě. Avšak *punctum* není výsledek učenosti a klasické analýzy. „*Punctum* nějaké snímku, toť ona náhoda, které *mne* v něm *zasahuje* (zasazuje mi rány, probodává mně) ... *Punctum* se neodráží ani na morálku, ani na dobrý vkus; *punctum* může být nevychované. ... Velmi často je *punctum* detail.“⁶⁵ To, co Barthes vidí jako *punctum* u fotografie, dle mého nachází svůj ekvivalent u dokumentárního filmu, přesněji řečeno záznamu skutečnosti. Jedná se taktéž o protrhnutí či bodnutí určitou nepřipraveností reality, která v této malé škvíře, malém otvoru nepřipravenosti odhaluje mnohé. A nejen emocionálně se pro nás jedná o silné rozrušení prožívané reality či její reprezentace. Rád používám termín *nepřipravenost reality*, ačkoli může znít poněkud nezvykle, neboť se předpokládá, že zaznamenávání reality je automaticky záznam nepřipravenosti. Avšak při důsledné znalosti praxe dokumentárního natáčení je zjevné, že jsou subjekty natáčení předem obeznámeny s natáčením nebo se při natáčení nějak stylizují. To nijak nepopírá jejich pravou povahu, autentický projev jejich stylizace. Dziga Vertov mluvil o potřebě „přistihnout život při činu“. Reality, i ta nenápadně připravená, se vždy něčím prozradí, něčím, co nás vyvede z míry, nějakou mírou ontologické nepřipravenosti. To je dle mého dokumentární *punctum*.

1.4.3 Časovost aneb fenomén uskutečňování

⁶⁴ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. Vizualní teorie. s. 27.

⁶⁵ BARTHES, *Světlá komora*, op. cit., s. 41.

Až posud jsme stačili projít klíčové momenty fenomenologického myšlení a jejich spojnice k dokumentárnímu tázání, aniž bychom explicitně tematizovali pro fenomenology fenomén nejpodstatnější, a tím je fenomén času, respektive časovosti. Ten i v této práci představuje jisté završení našich úvah a dostáváme se k němu až v závěru práce, neboť je svým způsobem samotnou podmínkou předmětné skutečnosti. Skutečnost je totiž neustále v pohybu, neboť se neustále uskutečňuje. A tak fenomenologové vnímají časovost jako *pohyb uskutečňování*. Fenomény jsou vždy formou uskutečňování, i když je máme někdy tendenci pojmenovávat a myslet jako statické objekty. Když to vztáhneme k oblasti myšlení obrazem jakožto myšlení konkrétní obrazovostí skutečnosti, tak nyní víme, že tato obrazovost je pohybem, pohybem uskutečňování.

Druhým a pro fenomenology i důležitějším aspektem časovosti je právě schopnost časovost vnímat a myslet, neboli schopnost vědomí uvědomovat si časovost. Vědomí je totiž vždy časové, respektive struktura našeho intencionálního vědomí je časově dynamická (viz retence a protence), umožňuje nám tzv. podržet kontinuitu pozorování, udržet onu časovou komplexitu jevu, a tudíž i myslet časovost jevu.. A nejen to, intencionální předměty v naší mysli jsou rozprostraněné v časovém rozměru, v jakékoli noesi neboli danosti, ať už jako sen, představa či tužba. Jak jsem výše poukázal, Husserl vnímal intencionalitu ve svém časovém pnutí, časové extenzi, a tak ony intencionální předměty vědomí nahlížel jako tzv. temporální objekty. Objekty našeho vědomí jsme schopni uchopovat ve svém časovém projevu. „Časovými objekty ve specifickém smyslu rozumíme objekty, které jsou nejen sjednoceny v čase, ale které také obsahují časovou extenzi v sobě.“⁶⁶

Tím se nám potvrzuje, že myšlení skrze konkrétní obrazovost je cestou komplexního myšlení, nikoli cestou redukce, neboť neizoluje jev jako nečasový, naopak umožňuje nazírat fenomény ve své časové komplexnosti, tudíž v komplexnosti svého smyslu. Petříček k tomu dodává „filmový obraz není totiž pouze obrazem pohybu, je pohybem samým, je obrazem-pohybem, jež je stejného rázu jako složitost myšlenky, pokud ji neredukujeme na výsledek logického vyvozování z důsledků premis.“ Z hlediska přesnosti tak budu dále v této práci používat termín myšlení filmovým obrazem, abych tak připomněl charakter obrazo-pohybu. Tážeme-li se tedy fenomenologicky-dokumentárním pohledem po předmětné skutečnosti a její povaze a usilujeme-li o její porozumění, tážeme se ve svém základu po fenoménu uskutečňování.

⁶⁶ HUSSERL, Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: Ježek, 1996. Filosofické texty. s. 55.

Je možné i říci, že Vertovův pokyn k „přistihování skutečnosti při činu“ se tak ukazuje v novém světle, neboť z fenomenologického hlediska nesouvisí ani tak s nějakým předmětným momentem, ale s časovostí činu, s tzv. *činěním* jako formou uskutečňování se. „Ve skutečnosti neexistují podstatná jména čili substantiva oddělená od sloves, nýbrž jen a jen ‚věci‘ jakožto události, které si uvědomujeme tehdy a teprve tehdy, pokud něco konají, pokud působí jiné události.“⁶⁷ Je velice dobře, že nyní do naší explikace časovosti vstoupil termín *událost*. Mezi termíny skutečnost a událost panuje zvláštní napětí. Neboť odkazuje k formě, jakou si překládáme projev uskutečňování do struktury přirozeného světa. Ale jsme si opravdu jisti, že víme přesně, co je to *událost*? Není to další z vědomých předsudků? Právě proces uchopování, označování a rozumění tomu, co je to *událost* a co si můžeme dovolit označit jako *událost*, je důležitým momentem pro dokumentární tázání po zaznamenané reprezentaci. Je třeba však dodat důležitý aspekt celého procesu dokumentárního tázání, že i ono samo je ve svém procesuálním charakteru uskutečňování, i ono je formou pohybu a událostí, což má své důsledky. Tento poznatek ještě později zmíním.

1.4.3.1 Kontingence

Časovost v přirozeném světě nás nevyhnutelně konfrontuje s existenciálním důsledkem přítomnosti našeho tělesného vědomí v předmětném světě. A jelikož dokumentární tázání se táže po povaze přirozeného světa, je nezbytné je zahrnout do našeho zkoumání. Myšlení, kterým se zde zabýváme, je to, které je vlastní člověku jakožto *pobytu*, a to ve všech svých důsledcích. Jak jsme výše rozebrali, fenomenologické myšlení odpovídá promýšlení přirozeného světa a naší (existenciální) situovanosti v něm. Myšlení je plně podmíněno naší situací, situací, kterou Heidegger označuje jako *vrženost*, neboť *vynacházení* naší situovanosti nemá předem daný plán, alespoň o něm nevím, je výsledkem něčeho, co ve svém celku můžeme vnímat jako výsledek nahodilosti. A tak je třeba říct, že k naší *vržené* časové situovanosti patří tzv. *kotingence*. A jak to souvisí s myšlením filmovým obrazem? Každé konkrétno je kontingentní. Každý pořízený záběr žité skutečnosti je záběr *kotingence* skutečnosti. Kontingence obrazu je vždy-přítomnou vlastností naší žité skutečnosti, neboť odhaluje nahodilost a neopakovatelnost skutečnosti a naši vazbu k času jako historickému procesu, časovost je základem paměti a paměť potřebuje své médium, jinak pomíjí.

⁶⁷ PETŘÍČEK. *Myšlení obrazem*. op. cit., s. 24.

Upozorňuje svým neustálým tokem na časovou nekonečnost žité skutečnosti, a tím i pomíjivost každého okamžiku. A můžeme se nyní ptát, zda takové vnímání a prožívání skutečnosti, ve kterém jsme si vědomi kontingence, není poznání či dokonce apriorní kategorií našeho lidského vědomí. Takovéto myšlení je nadmíru vzdáleno představě myšlení jako logického procesu vyvozování. Proto (nejen) z fenomenologického hlediska nelze myšlení jednoduše ztotožňovat s logickým procesem. Neboť za daných okolností se setkáváme s kategorií hodnoty, hodnoty spjaté s možností určitého časového prožívání. Určité memento kontingence je pro nás dokumentaristy varovné, narušuje dojem mechanického a opakovatelného charakteru skutečnosti upozorňuje nás na nemožnost skutečné opakování, což vede k důležitému promýšlení časového vztahu, který navazujeme s natáčeným subjektem, s možností proměny, kterou nelze předvídat a která může zcela kvalitativně narušit dosavadní stav. Přidává nám to novou významovou vrstvu k uvažování zachyceného, určitý estetický klíč neopakovatelné momentálnosti. Ale především nás staví zcela jinak k otázce události. Společenský systém naší společnosti vytváří falešný dojem stálosti a předvídatelnosti, což je dáno kupříkladu programovou pravidelností mediálního zpravodajského pokrytí dění. Vzniká mylná představa o předvídatelnosti a jisté rutinizaci událostí uskutečňovaného světa. Dokumentární pohled musí být citlivý a obezřetný k předběžnému hodnocení budoucích dějů.

1.4.3.2 Časové hledisko vědomí

Opět si připomeňme, že vědomí *něčeho* stejně jako myšlení *něčeho* je hlediskové, což vychází z povahy vědomí jako tělesného a situovaného – „pohled vědomí“ stejně jako dokumentární pohled je vždy hlediskem, zorným úhlem. Avšak je dobré si uvědomit, že hledisko či zorný úhel není jen prostorovým úhlem, ale také časovým úhlem. „V setkání s obrazem je vždycky odkaz k oné limitě skutečnosti, kterou je látka jako čistý pohyb, nerozhodnutelná ‚oscilace mezi něčím a ničím‘⁶⁸, indiference směru, tedy i absence smyslu. Ale jakmile hledám před obrazem ztracenou stabilitu, a tedy se – veden svým smyslem pro rovnováhu – pohybuji spíše jedním než jiným směrem, abych tento pád vyrovnal, potom již hledám určitý smysl v této dezorientaci a již konstruuji zorný úhel, který je zorným úhlem obrazu.“⁶⁹ A současně jsem tímto zorným úhlem já, řekněme tělo-dokumentarista Tomáš, a nikdo jiný, protože každý z nás je určitá *inklinace*. V této stati Petříček velmi přesně

⁶⁸ PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, po. cit., s 24.

⁶⁹ Tamtéž, s. 25.-26.

vyjádřil a propojil vícero aspektů. Není třeba se nechat zmást, jakmile pochopíme způsob Petříčkova uvažování. Vrátili jsme se zpět k obrazu, přesněji řečeno k myšlení obrazem a narazili jsme na výše zmíněný a Patočkou rozvinutý problém – v prostředí bez uchopitelného smyslu či významu se nedá hnout, není se čeho chytit, jsme ztraceni v „oscilaci mezi něčím a ničím“, jak podotýká Petříček. Jako dokumentaristé nehledáme samotné uskutečňování, ale směry uskutečňování a jejich významové vazby a vztahy, a ty jsou vždy časové. A díky tomu můžeme žít, jsme schopni pohybu *někam*, jsme schopni žít v pocitu smysluplnosti. A fakt, že každý zorný úhel, každý pozorovatel je inklinace, odhaluje přirozený svět jako totalitu subjektivních hledisek, z čehož vyplývá inter-subjektivní charakter sdílení přirozeného světa.

1.4.4 Dokument jako otisk situované skutečnosti

Bylo-li v úvodu řečeno, že dokumentární reprezentace je obecně vnímána jako otisk skutečnosti, nastává čas z fenomenologické pozice tento doposud neproblematizovaný výrok hlouběji promyslet. Nechci zde nijak zpochybňovat onen pozoruhodný fakt, že jsme schopni skrze zaznamenávací technologii získat smyslově uchopitelný otisk, záznam již neopakovatelného fenoménu, že jsme schopni zachytit skutečnost nejen v opisu, ale materializovat a uchovat navzdory pomíjivosti jevovost minulého. Avšak právě tato zaměřenost na vnější sféru otisku vytváří zavádějící dojem, že v daném případě je médium něco neutrálního a pasivního, něco *neinklinujícího* a *apersonálního*. Pomůžu si nyní obrazem. Představme si, jak se prst blíží k sádrovému podkladu a následně zatlačí konečkem prstu do tuhnutí sádry a na povrchu sádry vzniká otisk prstu nebo že se koneček prstu napřed namočí do inkoustu a následně se silně otiskne o bílý papír nebo podrážku boty, která vkročí do rozpáleného asfaltu a v asfaltu zůstane přesný reliéf podrážky. Je zde zcela zřejmé, kdo je aktér, kdo záměrně a aktivně působí na, řekněme pasivní podklad. Ale není tomu v případě otevřené pozornosti, a tedy i dokumentárního pohledu jakožto audiovizuálního tázání naopak, že pozornost se obrací na skutečnost, že pozornost se otevírá a aktivně zaměřuje na nevědomý projev skutečnosti Neboli, asfalt dojde k noze a zatlačí na ni nebo inkoust se nalije na prst a papír se zatlačí na prst? Tento výklad věci se trochu přičí zkušeností logice věci. Jak je to tedy v případě *otisku skutečnosti*? Kdo na koho tlačí? Tlačí vědomí svojí aktivní pozorností na skutečnost nebo skutečnost ve svém uskutečňování tlačí na naše vědomí?

Domnívám se, že fenomenolog by řekl, že obojí. Stejně jako levá ruka, která se dotýká pravé, prožitek a zkušenost je oboustranný. Dokumentární pohled je v tomto metaforickém zjednodušení oboustranným otiskem objektu a subjektu, paradoxně v případě klasické metafory s otiskem by byl aktivní objekt, který se tlačí do pasivního subjektu. Neboť poučení provázaností intencionálního jakožto zaměřeného vědomí⁷⁰ s předmětným světem je třeba minimálně říci, že dokumentární pohled není jen otiskem skutečnosti, je současně otiskem inklinace, konkrétní vědomé a pozorné směřovosti konkrétního vědomí. Tudiž, sjednoceně řečeno, je otiskem *situované skutečnosti*, neboť jak víme, žádná inklinace není apersonální.

Tato úvaha z mého pohledu krásně vystihuje specifickou povahu vztahu vědomí k předmětnému světu, možná lépe řečeno u nelehkou až tajuplnou roli vědomí ve světě. A podle mě i vystihuje jedno jader zájmu, zaujetí fenomenologů svoji věc. Paprsek světla svítí či směřuje a dopadá na nás a do našeho oka, avšak zorné pole pozornosti našeho vědomí jde opačným směrem. Zajímavou pomůckou nám může být termín *snímání*. Jako filmaři snímáme skutečnost. Ale cítíte ten drobný významový posun od termínu *zaznamenávání skutečnosti* a *snímání skutečnosti*. My totiž jenom pasivně nezaznamenáváme, ale aktivně snímáme, snímáme v našem lidském pohybu otisky fenoménů. Nelze redukovat filmaře na pasivní dispozitiv čipu či filmového materiálu.

1.4.5 Dokument jako existenciální svědectví

Je dobré si v tomto kontextu připomenout otázku – Co to tedy znamená být svědek skutečnosti? Při snaze o terminologické ujasnění v praxi dokumentu se mi vícekrát stalo, že jsem zaváhal nad otázkou, kdo je to ten svědek. Jsem svědkem skutečnosti já, který skutečnost natáčím, nebo je svědkem osoba, která například ve formě mluvící hlavy promlouvá na kameru o svém svědectví situace, kterou prožil. Nebo je to tak, že jsem jako dokumentarista svědek svědka? Potom nám ale něco uniká, nějak se ukazuje, že tento termín je v napětí se skutečností, kterou má popsat. Výše uvedená úvaha nám možná pomůže nalézt řešení. Roli svědka máme totiž spojenou s pasivní úlohou, svědek není z významu věci aktér toho, o čem svědčí. Avšak my jako dokumentaristé přeci jen jsme svým pohledem vždy v aktivní roli, my se tážeme. A nesmíme zapomenout, že se jako dokumentaristé tážeme pohledem, spolu s naší kamerou, není třeba se nutně tázat jenom verbálně, tážeme se naší

⁷⁰ Nyní už je mnohem snáze pochopitelné, proč Husserl zvolil pro projev intencionality termín *intence*, který ve svém významovém denotátu záměrem, v případě intencionality *zaměřením*.

pozorností. Opět se nám zde objevuje ona dvojakost jako v předešlé kapitole, neboť se ukazuje, že jsme jak tazatelé, tak svědkové. Současně překračujeme roli svědka, protože máme tvůrčí a myšlenkovou tendenci svědectví nějak ukotvit, zaznamenat ho. Není třeba usilovat více o hledání další termínů, které by naši pozici a roli lépe vystihli, neboť jeden takový termín máme, a to je termín *dokumentarista*.

Pokud dokumentarista sehrává úlohu svědka, je vždy současně svědkem sobě samému, respektive jeho ztvárněné dokumentární tázání je svědectvím kontingentní skutečnosti v inklinaci, a tudíž svědectvím dějinnosti v jedinečné situovanosti. „Náš kontakt s naší vlastní dobou nám umožňuje vstupovat do jiných dob. Člověk je dějepisec, protože je dějinný, a dějepis je pouze zesílená praxe.“⁷¹ Jakožto tělo-subjekt, jsme zvláštní reflektující součástí tohoto světa, odvážně řečeno – jsme světem, který si je vědom sám sebe a naše tázání je aktem uvědomování si této pozice. Jsme ale taktéž vždy situovaným světem, situovaným poznáním. Nelze než říci, že naše vědomí je vědomí jsoucna ve svém bytí, bytnosti „světa“ ve svém vědomém jsoucnu. Dokumentární pohled a jeho otisk v podobě dokumentárního záběru je otiskem jedinečného a stále těžko vysvětlitelného vztahu světa se sebou samým. Hovořil-li jsem na začátku o tázání, které má vést k poznání, vydalo to jasný signál, dá se říci, o epistemologického povaze zkoumání dokumentárního pohledu jakožto fenomenologického fenoménu. Avšak nyní jsme svědky toho, jak se otázka poznání stává otázkou bytí. Naše dokumentární tázání je odráží povahu našeho bytí, slovníkem Heideggera odráží způsob, jakým jsme.

Dovolím si krátkou poznámku. Uvědomuji si a připouštím, že nyní mohou mít někteří čtenáři jistou pochybnost a neodbytnou potřebu se dotázat, jaký praktický cíl tato úvaha sleduje, respektive k čemu je nám v praxi dokumentárního natáčení znalost této úvahy. A považuji za dobré, pokud na tuto otázku odpovím, neboť poslouží i lepšímu porozumění této práci. Ona totiž úzce souvisí s otázkou – co děláme, když natáčíme? Tato otázka totiž implikuje dvě odpovědi. Nesouvisí pouze s odpovědí na otázku *jak* – na otázku metodiky, ale na otázku *proč* – na otázku smyslu, smysluplnosti a významu dokumentární práce. Pohybujeme se v rovině teoretického a konceptuálního myšlení, které sehrávají svou úlohu při problematizaci procesu tzv. *myšlení filmem*, *myšlení dokumentem*. Avšak současně odhalují mnohé o nás, o člověku jakožto *situovaném pobytu v kontingenci dění*. Akt dokumentárního tázání nám začíná odhalovat mnohé o nás samotných a o naší potřebě tázání

⁷¹ MERLEAU-PONTY, *Řeč, dějinnost, příroda*, op. cit., s. 31.

se. Současně ale aplikace daného myšlení ovlivňuje i uvažování otázky metodiky a postupů, a ty se pokusím nyní uvést.

2 Dokumentární epoché

Způsob dokumentárního uzávorkování sice začíná, či lépe řečeno je podmíněn aktem natáčení jakožto vidoucího vidění, kterým začíná naše úloha dokumentárního tázání, ale pokračuje montážní prací s reprezentací jakožto fenomenologické reflexe, avšak ani tím nekončí fenomenologický proces tázání. Pro uskutečnění dokumentárního epoché musí naše tázání pokračovat skrze médium audiovizuální reprezentace, a to až do role diváka. Ono *diváctví* je vyvrcholením dokumentárního fenomenologického tázání, neboť představuje specifickou reflexi skutečnosti skrze oboustrannou dynamiku diváckého vědomí a otisku dokumentaristova vědomí, zde se setkáváme s konkrétní podobou myšlení filmovým obrazem. Současně se odhaluje povaha i limity vstupu jiného diváckého vědomí do útvaru konkrétního dokumentárního tázání. Je to jistý druh synergie, který však vyžaduje značné zevrubné prozkoumání. Alespoň o částečné vysvětlení tohoto procesu a z něj vyplývajících praktických metodických poznatků se nyní pokusím.

Je třeba tedy doplnit, že fenomenologicky pojaté myšlení filmem musí brát v potaz dvojí povahu „časovosti“ – časovost při vědomém tvůrčím prožívání skutečnosti a časovost myšlení reprezentace. Stručně řečeno, pracujeme jak s fenomenologií nazírání žité skutečnosti, tak s fenomenologií recepce a reprezentace žité skutečnosti. V obou případech se realizuje naše tázání, ale dané tázání má odlišný charakter. Dokumentární tázání ve fázi snímání je otázkou zaměřeného pohledu, je to *pozornostní tázání*, avšak v případě práce se záznamem nastává *reflektující tázání*.

2.1 Dokument jako fenomenologická extenze

Fenomenologický postoj v každodennosti a fenomenologický postoj ze záznamu, z otisku, skrze médium dokumentu, mají odlišný charakter, avšak v momentu propojení nabízí novou povahu poznání. Cílem a účelem dokumentárního tázání nemá být nahrazení fenomenologického tázání v každodennosti, ale jeho doplněním. Dokumentární epoché

představuje jistou kvalitativní extenzi tohoto tázání a uskutečňuje, jak jsem výše zmínil, takzvané zdvojení reflexe, které bych si dovolil označit jako tzv. *fenomenologickou extenzi*. Neboť vědomé tázání dokumentaristy se může stát *předmětným / kladeným* intencionálním předmětem tázání, a to skrze tázání jeho reprezentace. Na základě toho, co víme, můžeme doplnit, že tato reprezentace je *objektifikací* inklinace konkrétního situovaného vědomí.

A to je něco vsutku výjimečného, neboť mimo dokumentární médium je to nemyslitelné. Fenomenologové nás totiž seznámili s tím, že vědomí se vždy může klást nepřímou, zprostředkovaně, skrze intencionální objekt. Dokumentární záznam *může* tak za určitých okolností sloužit jako prostředek vidoucího vidění, jako zdroj rozrušování mezi „viděním a věděním“. Dokumentární tázání, které uzavorkovává skutečnost v záznamu, vyvádí obraz / /pohled vědomí do objektové sféry, a nabízí tak redukovanou možnost sdílení otisku živoucího konkrétního vědomí.

A ačkoli je v přísném slova smyslu stále audiovizuální reprezentace prožitkem druhého jako těla-objektu, neboť nám nenabízí ono dvojí citění jako taktilita (simultánní prožitek těla cítícího i cítěného), tak lze v jistém přeneseném příměru říci, že tato fenomenologická extenze nám umožňuje ve svém dvojném reflektujícím vztahu prožitek vědomí-subjektu tohoto druhého. Což je z hlediska možností fenomenologického poznání přirozeného světa a nás jako jeho oživujících vědomí tohoto světa smyslovosti zcela nové pole poznávání.

To vše má zásadní význam pro uvažování dokumentu jako fenomenologického nástroje. Stejně jako je fenomenologie často označována jako směr *filosofie reflexe*, tak fenomenologické dokumentární tázání bychom měli chápat jako specifický tvůrčí aparát umožňující definování nových postupů, nové formy myšlení dokumentem a ve výsledku i utvoření specifického *dokumentu (fenomenologické) reflexe*. Tím nijak neříkám, že dokumentární tvorby doposud tyto kroky nemusela realizovat a nerealizovala, nyní však hovořím o programové a ujasněné metodice a definici.

2.1 Epoché pozornostního tázání

Když Husserl hovořil v rámci procesu uzavorkování o prvním kroku jako o epoché – o redukci naší generální teze světa, neměl tím na mysli nic jiného, než že vyřadíme z uvažování, z myslí, naše transcendentální vědomé vztahování k světu, triviálně řečeno –

zavřeme oči, zaccpeme uši a přestaneme svět vnímat, vyřadíme fakt jeho existence skrze smyslové vnímání a ponecháme si pouze v mysli jeho intencionální fenomén. Jak si to představit v případě dokumentu? Paralela je náležitá – uzávorkování jevovosti smyslového světa do časového zarámovaného záběru dokumentárního média. Od této chvíle už neuvažujeme, respektive nereflktujeme předmětný svět skrze náš běžný pohled, ale skrze záznam našeho dokumentárního pohledu. Aby však takový pohled byl fenomenologicky relevantní, musí splňovat určitá kritéria. Jednou z nich je uzávorkování očekávání a následného strukturovaného plánování před-kamerové reality. Ukazuje se totiž, že před-produkční fáze pojmenovávání toho, co chceme natočit, nás de facto uzavírá před možností rozrušit něco *mezi* „viděným a věděným“. A pokud se tak náhodou děje, máme tendenci tuto zvláštní nepřipravenost reality, která se nějak brání našemu plánu a je s naším konceptem v napětí, odstraňovat, uzávorkovávat, aniž bychom si uvědomili, že tím vlastně uzávorkováváme my sami sebe od autenticity skutečnosti a možnosti nového poznání. Předem očekávané vědění vidění uskutečňování nám nemůže nabídnout dokumentární punctum, leč se může zdát, že nám nabízí širokou škálu stylových postupů a vyprávěcích možností. To však považuji za předsudek, neboť i nepřipravenost reality a metodika pracující s ní může nabídnout svébytnou a silnou estetiku. Berme tak tuto část práce jako první kámen ve snaze tuto estetiku definovat. Autor-tvůrce nachází a ustanovuje koncept, rámec a postup až na základě vidoucího vidění. Stručně řečeno, koncepce nesmí předcházet povahu události, neboť by předem vnášela mentální definici události do předmětného smyslového světa. Tento postup by byl možný jen za předpokladu, že by cílem byla přímá reflexe důsledků pre-konceptualizace snímané reality. Taktéž metoda má být zvolena až na základě povahy sledovaného uskutečňování, zda bude následně strukturovaná či spontánní už nehraje roli. Snaha nahlížet skutečnost dramatickým prizmatem filmu je svým způsobem patologickým obrácení podstaty dokumentární funkce. Naše tázání po uskutečňování, po událostech předmětné reality má prověřovat ve svém tázání koncept dramatickosti, tázat se po povaze situované existence lidského pobytu a zjišťovat, jaké formy a dramata toto „vynacházení“ skutečně obsahuje. Nelze ale skutečnost přizpůsobovat dramatu, neboť vyměňujeme autenticitu za patos.

2.2 Epoque reflektujícího tázání

Postup reflektujícího uzávorkování je pro nás nejpodstatnější v rovině montáže. I to je jeden z důvodů, proč můžeme hovořit o dokumentárním uzávorkování tam, kde se záběr stává soběstačný, a to především díky časovému oddramatizování, tj. časovost, která není vázána na rytmus skladby. Nejen proto jsou často metody *slow cinema* prvkem fenomenologického postupu. Dramatizace obsahu jakožto forma preferovaného čtení nám neumožňuje zásadní únik ze schémat čtení/myšlení viděného.

2.2.1 Akt zpomalení jako předpoklad myšlení filmem

Důležitý (mentální) nástroj a současně charakteristika procesu myšlení viděného, myšlení sledovaného filmového obrazu je tzv. *zpomalení*. Daný akt či moment aktu myšlení, tj. hlubinného ponoření či soustředěného uvažování nad viděným je umožňován a současně umožňuje určitý moment zpomalení skutečnosti. Nemám zde na mysli zpomalení samotné temporality díla, ale popis mentálního procesu. Na první poslech zní termín *zpomalení skutečnosti* poněkud uměle. Avšak postřeh tohoto procesu odhaluje mnohé z fenomenologické recepce, neboť poukazuje na temporální vlastnosti recepce prožívat a myslet intencionální předmět. Ukazuje se, že časová povaha světa nabízí potencionálně nespočet temporálních recepcí. Otázkou je, kolik z nich je reálně možných jako výchozí temporalita vnímajícího vědomí. Avšak empirie biologických poznatků ukazuje, že jiní živočichové jsou schopni různých rychlostí výchozí temporality. Lidská mysl je přednastavena na určitou úroveň, rychlost temporality už jen svou samotnou fyziologickou / neurologickou přirozeností. To je zjevné třeba u uvažování snímkování filmu a následných standardů 24 či 25 snímků za sekundu, které vycházejí z praxe zkoumání lidské pozornosti. Stejně tak je to i s odlišnou recepcí filmových obrazů, které byly natočeny a následně promítány s větším množstvím snímků, třeba 100 snímků za vteřinu. Najednou mám poněkud subjektivní pocit odlišného projevu reality. A když nějaký záběr dvojnásobně zpomalíme, přijde nám, že tím narušujeme nějaký standardní chod reality, i když ve skutečnosti pouze narážíme na limity naší temporální recepce, která prostě není schopna vstřebávat chod času v takové intenzitě jako například čtecí laserové zařízení, které snímá několik tisíc snímků za vteřinu. Je mi jasné, že zde nemluvíme o přístroji, který je inteligibilní, který by vnímal a chápal zároveň. Je to však patrné u hmyzu, který je schopen vnímat a reagovat někdy viditelně rychleji, než je naše mysl nastavena. Rád používám obraz točícího se kola

u bicyklu, u něhož při roztočení nejsme schopni zachytit každé jednotlivé otočení kolem osy, ale v důsledku omezeného smyslově-kognitivního aparátu vidíme různé reduktivní a iluzivní obrazy točení. Touto ilustrativní odbočkou jsem chtěl pouze ilustrovat šíři a hloubku možných temporalit skutečnosti, s tím, že temporalitou je zde vnímána odlišná rychlost vnímání skutečnosti, procesu kontinuálního uskutečňování. Jak jsem výše uvedl, myšlenkový proces, který při uvažování obrazem prožíváme nám umožňuje určité zpomalení skutečnosti. Je tak patrné, že úsilí o dynamiku a proměnu je často procesem, který je vzdálen od možnosti úvahy, neboť nám nedává prostor k ponoru do souvislostí. Naopak často se u mnohých dokumentů setkáváme s užíváním dlouho trvajících obrazů, které se mnohdy označují za kontemplativní. Mnohdy si právě u nich uvědomujeme, že fungují jako tzv. myšlenkové plochy, protože se při jejich sledování asociativně noříme do vlastního víru myšlení, které obrazy vyvolaly. Právě zde jsme svědky filmové recepce tzv. zpomalení.

Petříček v této chvíli pojmenovává onen moment a současně bod, který označuje jako *mezi*, jako to, co odděluje jednu fázi věci od druhé v jejím neustálém pohybu, to, co je *mezi* dvěma momenty. Toto *mezi* je produktem myšlenkového zpomalení a současně, fenomenologicky řečeno, oním transcendentálním intencionálním objektem, který uvažujeme „Ono mezi, jež má určitou extenzi, a tedy v jistém, byť zprvu příliš abstraktním smyslu i povahu média, není nic jiného než limitní zpomalení pohybu čisté difference.”⁷²

Zpět ale k dokumentárnímu myšlení. Nyní víme, že zpomalení je vlastní lidskému myšlení, když reflexivně myslí předmět viděného. To má však zásadní vliv na myšlení pohybu – rychlosti, délky, dynamiky ve stříhové skladbě, všude tam, kde vkládáme stříhový pohyb. Je totiž důležité problematizovat stříhový nediegetický pohyb, jakému účelu slouží. Poučení základními vědomosti evoluční biologií a neurologií víme, že pozornost vědomí je apriorně podmíněna pohybem. A s tím se samozřejmě vědomě a systematicky pracuje ve stříhové skladbě. Pohyb upoutává pozornost, avšak ve střetu s aktem zpomalení je v rozporu soustředěným myšlením viděného. S růstem dynamiky kvalitativně mění forma pozornosti a ačkoli z povahy věci je s růstem dynamiky více zaměstnána, jedná se spíše o *vjemovou* soustředěnou pozornost než myšlenkovou soustředěnou pozornost. Fenomenologická recepce by měla být plně soustředěna na analýzu diegetického pohybu uskutečňování.

⁷² PETŘÍČEK. *Myšlení obrazem*. op. cit. s. 25.

2.2.2 Síla dlouhého záběru

Z předchozího odstavce i z pozice dokumentaristické zkušenosti recepce vyplývá, že proces myšlení filmem je limitován určitou časovostí a s tou je třeba z pozice dokumentaristy pracovat. Nejen tento rozměr časově determinovaného vědomí, ale i rovina vyjevování souvisí s délkou záběrů a ukazuje se specifický význam dlouhých observačních záběrů, které záměrně překračují dramatickou kategorii události, a tím zásadně narušují jeden z diváckých předsudků, která strukturuje očekávání lidské aktivity (uskutečňování), představme si to tak, že uzavírá dané děje do zkratek, které fungují dobře pro skladbu dokumentu, ale zcela zásadně narušují možnost poznání skutečnosti, neboť ořezávají záběr o kontext. Zde dochází k momentu epoché, neboť vědomě pocítíme neklid z uzávorkování záběru od konvenčního dramatického klíče. Síla dlouhého záběru spočívá v jisté dekonstrukci toho, co divák vnímá jako událost, dochází k rozrušení očekávání a teprve nyní dochází k reflexi a introspekci divákova vědomí, respektive divákova intencionálního objektu, „mystériem bytí nahradilo jasnost konstrukce.“⁷³ V tomto ohledu princip dlouhého záběru sehrává funkci myšlenkové plochy, kde dochází k procesu myšlení filmem, tj. plocha pro introspekci, lépe řečeno pro dialektickou imaginaci, a časová plocha prostor pro nové promyšlení vyjevujících událostí, musíme brát v potaz dokumentární punctum.

2.2.3 Myšlení filmovým obrazem jako dialektika vnitřního a vnějšího

Důvod, proč obhajují potřebu myšlenkových ploch pro reflektující myšlení filmovým obrazem a krok montážní epoché v podobě *oddramatizování* stříhové skladby, je poskytnout divákovi maximální prostor pro nezbytnou myšlenkovou dialektiku vnějšího a vnitřního. Termín dialektika zde není zcela neproblematický. Dialektické myšlení nelze totiž obecně ztotožňovat s myšlením fenomenologickým, neboť to sice pracuje s redukcí, ale ne zákonitě s dynamikou *negace-negace*. Jsou to dva odlišné myšlenkové postupy, ale najde se důležitý průnik, jak přiznává i Merleau-Ponty. Když tedy hovořím o dialektice vnějšího a vnitřního, může se jednat o konfrontaci *negací*, ale i o dialog vnější zkušenosti (z vědomí reflektovaného) s vnitřní zkušeností (vědomí reflektujícího). „Tuto myšlenku *negace*

⁷³ AYFRE, Amédée. *Neo-Realism and Phenomenology*. In: Cahiers du Cinema. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave, ed. Jim Hillier, 182–191. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1986. s. 185.

[dialektická negace – pozn. T.H.] jsme přirovnali k myšlence *transcendentálního*, tj. bytí, jež je z principu vzdálené, jehož vzdálenost právě vytváří naši vazbu k němu a jež nám nikdy nebude dáno plně.“

Je to totiž stále divákovo vědomí, které oživuje pasivní či ne-životný otisk objektivizovaného vědomí, jak jsem výše označil dokumentární záběr jakožto fenomenologický pohled. A důsledkem tohoto oživení dokumentárního otisku vědomí je nezbytnost vyjevování z reprezentace, samotné fenomény reprezentace promýšlet ve vztahu k imanentním intencionálním předmětům, které máme z vlastní zkušenosti, z přímého prožitku. Je to neustálý proces komparace, reflexe a introspekce, který se uskutečňuje v dynamice vnějšího a vnitřního. „Jednou setrvávám u jevu a jindy směřuji k věcem samým; tento vztah působí, že jevy se ozývají, ale dokáže je rovněž umlčet [mé tělo], vystavit mne doprostřed světa. ... zdá se, že cesta ke světu je jen druhou tváří onoho ustupování, a toto ustupování na okraj světa službou a jiným výrazem mé přirozené schopnosti do světa vstupovat.“⁷⁴ Ponty zde shrnuje důležité uvědomění, že stahování se z prožívání vnějšího světa do prožívání světa imanentních předmětů není útekem před realitou, ale jinou formou prožívání reality. Náš vnitřní imanentní svět, svět reálných předmětů, je ohromnou galerií zkušenostních otisků mé existence v tomto světě. Ale především, je podmínkou fenomenologického myšlení a naší vnitřní zkušeností krajiny.

2.2.4 Inter-subjektivní intencionální krajiny

Má-li dokumentární pohled jakožto extenze fenomenologického vědomí představovat zásadní pokus o transcendenci prožitku druhého vědomí, měl by tak charakter prožitku druhého být nikoli jako tělo-objekt, ale jako tělo-subjekt. Dovoluje nám jistý exkurz do „soukromého světa“ toho druhého, důležité je však lépe pochopit, co znamená ono „jistý“. Fenomenologové si totiž byli vědomi jednoho frustrujícího faktu, vztah k druhému *já* se uskutečňuje vždy na poli fyzického objektu, na poli těla-objektu, a to díky naší tělesnosti. Toho si nejprve povšiml Husserl: „Intersubjektivní komunikace se odehrává *výhradně prostřednictvím těla-objektu*, v tom je právě možná nejpodstatnější funkce tělesnosti – je prostřednictvím sociality.“⁷⁵ Podobně si toho všimá Merleau-Ponty: „V okamžiku, kdy se

⁷⁴ MERLEAU-PONTY, *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s. 19.

⁷⁵ PATOČKA, *Fenomenologické spisy II*, op. cit., s. 161.

domnívám sdílet život druhého, dosahuji jen k jeho koncovým bodům, k jeho krajním pólům. Komunikujeme ve světě a prostřednictvím toho, co je v našem životě artikulováno.⁷⁶ Avšak fixace kontingentní inklinace skrze dokumentární pohled jednoho, se nabízí k niternému prožití skrze dialektiku vnějšího a vnitřního vědomí diváka jako toho druhého. Toto ponoření se do dokumentárního tázání nám odkrývá možné pole spoluprožívání nikoli na bázi tělesné předmětné inter-subjektivit, ale na bázi fenomenologického zvnitřnění. Tento moment, který je (nejen) ve filmovědné oblasti od nepaměti předmětem zásadního zkoumání, většinou na interdisciplinárním poli přesahující do oblastí jako je psychologie, často označován problematickým termínem *identifikace*. Tento termín má vyjádřit ono prolnutí, můžeme i říci onu transcendenci jedno vědomí do vědomí druhého, zkušenost prožitku druhého. Je to opět oblast prožitku, zkušenosti, tedy oblast vlastní fenomenologickému zkoumání. Edmund Husserl používal pro tento inter-subjektivní moment termín *vcítění (Einfühlung)*. Není náhoda, že se tomuto tématu zevrubně věnuje jeho žačka Edith Steinová. Rád bych ale připomněl, že se jedná o odlišnou formu vcítění či identifikace, než s jakou se ve filmovědné teorii setkáváme, neboť se nejedná o proces propojení se s tělem-subjektem osoby snímaného, diegetického světa. To ani není v daném případě cílem, neboť nyní nezkoumáme konkrétní život a prožívání sledovaných postav, ačkoli to je důležitá součásti naše obecného myšlení světa. Tato oblast by si však zasloužila samostatné rozvedení. My v této fázi usilujeme o porozumění a reflexi procesu porozumění jevícímu světu skrze diváckou reflexi samotné reprezentace objektifikovaného inklinovaného vědomí. Díky této reflexi jsme schopni fenomenologického postoje a introspekce našich intencionálních způsobů rozumění vnější, předmětné skutečnosti. Jedná se o reflexi zkušenosti z otisku.

⁷⁶ MERLEAU-PONTY, *Viditelné a neviditelné*. op. cit., s. 22

Závěr

Dokumentární tázání inspirované a vycházející z fenomenologického postoje, tj. z fenomenologického promýšlení světa, by nám mělo pomoci nalézat odpovědi v oblasti, kterou vnímali už první fenomenologové jako fatálně opomenutou světem vědeckého zkoumání, a tudíž odcizenou smyslovému prožívání a rozumění skutečnosti vlastní smyslovému člověku ve smyslovém, tedy předmětném světě. Jak Husserl, tak Patočka vždy připomínali, že otázky lidského smyslu nemohou nalézt odpovědi ve světě logických kauzalit, neboť ty nepodávají srozumitelné odpovědi na otázky důvodů, záměrů a motivací bytí jsoícího jakožto podmínek smysluplnosti. V této práci jsme se vydali cestou, která nám má ukázat, jaká je cesta promýšlení přirozeného světa lidské přítomnosti, což vyžadovalo člověka definovat nikoli jako objekt světa kauzalit, ale jako konkrétně situované, leč časově kontingentní otevřené vědomí, jako *pobyt tázající se po světě své přítomnosti*. Pokračovali jsme tím, že jsme si ujasnili, jakému typu myšlení toto fenomenologické dokumentární tázání odpovídá, že je to *myšlení konkrétní pohybovou obrazností*, která je schopna pracovat s konkrétním jevením, resp. s fenomény uskutečňování, které jsou hlavním objektem pozornosti dokumentárního snímání a dokumentárních výstupů jako takových. Při implikaci tohoto způsobu myšlení spolu s fenomenologickou analýzou provázanosti intencionálního lidského vědomí s předmětným světem jsme byli schopni postavit základní dokumentární kroky dokumentárního tázání, jejichž cílem je metodická reflexe nezjevných, přehlížených či nereflektovaných konvencí, očekávání či naivních přesvědčení, které se nachází v přirozeném postoji tázajícího člověka. Aplikování fenomenologické redukce na dokumentární tázání nám má pomoci si tyto momenty uvědomit, a tím i prohloubit znalost o člověku a jeho strukturách vnímání. Tuto metodiku jsme pojmenovali zaštiťujícím označením *dokumentární epoché*, a to nachází podobu ve dvou metodických krocích, *pozornostního tázání* a *reflektujícího tázání*. Počínaje tzv. *vidoucím viděním* jako pozornost rozrušující samozřejmé, převracející známé ve zvláštní jsme se dostali až k redukci montážních konvencí, které by narušovaly svojí povahou úsilí o poznání autentických fenoménů přirozeného světa, a to jako předpokladu zkoumání jejich porozumění.

Především však celá tato práce má připomenout existenciální rozměr našeho života, a tudíž i význam dokumentárního tázání. Každý moment proudu skutečnosti předmětného světa nelze rozplést a pochopit podle vědeckého manuálu, zůstává stále výzvou k našemu (nejen) dokumentárnímu tázání. Avšak především by nás mělo přimět k jisté citlivosti

a zájmu o tajuplnost okamžiku, který je nám dovoleno pozdržet skrze dokumentární dílo a problematizovat otázku našeho *pobytu*. Pomáhá nám problematizovat otázku našeho zájmu o svět, otázku rozhodování, které události skutečnosti zasluhují pozornost. Toto nás může vést k utvoření či ustanovení určitého existenciálního dokumentárního přístupu, jehož výchozím zájmem a záměrem je tematizovat kontingenci lidské aktivity a simultánnost dění, které nám připomíná zásadní rozměr našeho společného života, a to spolubytí vědomí na tomto světě. Vše vedené v duchu výše vedeného výroku Alberta Giacometiho, že „je třeba se pokoušet napodobit, abychom si trochu ujasnili, co vidíme.“

Zabývejme se i otázkami, proč natáčíme, co se nachází v hlubině naší mysli, která nás pojí k potřebě dokumentární pozornosti, promluvy a reflexe. Je nám zásadním úkolem narušovat automatickou navyklost, samozřejmost našeho konání a rozbít mechanizovaný duch tvorby. Obzvláště v době mediální „nadhojnosti“ reprezentací, kterou bychom mohli s jistou nadsázkou vnímat jako Baudrillardovu noční múru, a v době vyprazdňování aktu snímání skrze inflaci technologií, které ve výsledku vedou k únavě z myšlení obrazem a k vyprazdňování hlubšího vztahu dokumentární reprezentace a jejich přesahů. A to nemluvím o ještě větších výzvách, před kterými náš kritický duch nyní stojí, a to smazávání rozdílu mezi skutečností a virtualitou, fenoménů předmětného světa a iluzí simulaker.

Fenomenologie je pro mě jako autora této práce smysluplnou cestou, jak reagovat na výše nastíněné problémy, neboť navrací zájem o myšlení těchto otázek postavením se čelem k jevící skutečnosti jako našeho domova, našeho oikumené. Současně však přijímám fakt, že celek světa nás jako vědomé pozorovatele světa přesahuje, že nikdy není v možnostech člověka dotknout se horizontu svého bytí, a tak i toto je poznání, které bychom si měli skrze dokumentární tázání pravidelně připomínat, neboť patří k dalšímu bytostnému momentu lidské existence. Domnívám se, že je nenahraditelnou ontologickou potřebou lidského myšlení a dokumentárního tázání čelit „mystériu života“⁷⁷. Simone de Beauvairové nám připomíná existenciální memento, když nám sděluje, že „lidský život je nerozluštitelné, dvojznačné drama svobody a kontingence.“⁷⁸ A my jako dokumentaristé se chceme naším pohledat tázat po povaze tohoto dramatu.

⁷⁷ AYFRE, op. cit., s. 185.

⁷⁸ BAKEWELLOVÁ, V existencialistické kavárně, op. cit., s. 295.

Seznam použité literatury

AYFRE, Amédée. *Neo-Realism and Phenomenology*. In: Cahiers du Cinema. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave, ed. Jim Hillier, 182–191. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1986.

BAKEWELL, Sarah. *V existencialistické kavárně*. Přeložil Tomáš KAČER. Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-7577-636-5.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. Vizuální teorie. ISBN 80-86603-28-8.

BLECHA, Ivan. *Fenomenologie a existencialismus*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1994. ISBN 80-7067-352-4.

BORDWELL, D. Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace*. 2003, roč. 15, 1 (49), str.6. Přel. Jakub Kučera (*Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film*, 2002)

FEIBLEMAN, James Kern. *An introduction to the philosophy of Charles S. Peirce: interpreted as a system*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1970.

HANICH J, FERENC-FLATZ C. What Is Film Phenomenology? *Studia Phaenomenologica*. 2016 Oct;11-61.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-048-3

HUSSERL, Edmund. *Erste Philosophie (1923/24)*. Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion. In: týž, *Husserliana*. Bd. VIII. Hrsg. R. Boehm. Den Haag, Martinus Nijhoff 1959, s. 316.

— *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: Ježek, 1996. Filosofické texty. ISBN 80-901625-9-2.

LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Praha: Triáda, 2006. Paprsek (Triáda). ISBN 80-86138-78-X.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Řeč, dějinnost, příroda: shrnutí přednášek z Collège de France (1952-1960)*. Přeložil Jan HALÁK. Praha: OIKOYMENH, 2018. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-251-6.

— *Viditelné a neviditelné*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: OIKOYMENH, 1998. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-86005-82-8.

— *Film a nová psychologie*, in: *Illuminace*, roč. 1, č. 2, s. 12–22, Praha: 23 Národní filmový archiv, 1989.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

PATOČKA, Jan, KOUBA, Pavel a Ondřej ŠVEC, ed. *Fenomenologické spisy II*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-420-6.

— *Kacířské eseje o filosofii dějin*. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2007. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-275-2.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

— *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997.

STEIN, Edith. *Husserls Phänomenologie und die Philosophie des hl. Thomas von Aquino. Versuch einer Gegenüberstellung*. Festschrift Edmund Husserl. Tübingen 1974.

SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-4107-0.

VAUGHAN, Hunter. *Where film meets philosophy: Godard, Resnais, and experiments in cinematic thinking*. New York: Columbia University Press, [2013].