

Dokumentární tvorba: periferie umění a otázka autonomie estetická

Štěpán Kubalík

Abstrakt: Příspěvek se věnuje napětí mezi požadavkem dokumentární závaznosti a tvůrčím přínosem v jádru dokumentární tvorby. Teoretici dokumentu vyzdvihují tuto tenzi nejen jako určující charakteristiku dokumentárních děl, ale také jako zdroj jejich přitažlivosti a jejich specifické hodnoty; uspokojivé vysvětlení souhry těchto dvou zdánlivě protichůdných aspektů nicméně nepodávají. V příspěvku si tedy kladu otázku, jaká teorie estetického prožitku by mohla vyhovět i obecně sdílenému přesvědčení o aktivizační síle dokumentu. Jako přesvědčivé vysvětlení povahy estetického prožitku, které by tomuto požadavku mohlo dostat, v textu obhajují recentní příspěvek německého estetika Thomase Hilgerse, který nabízí současnou interpretaci tradičního pojmu estetické nezainteresovanosti, opírající se (mimo jiné) o teorii prakticky založeného sebevědomí německého filozofa Ernsta Tugendhata.

Klíčová slova: dokument, estetická zkušenost, estetický postoj, nezainteresovanost, sebevědomí

Abstract: *Documentary: The Periphery of Art and the Question of the Autonomy of the Aesthetic.* – The present paper is concerned with the tension between the claim to truthfulness and the ambition to shape the documentary material creatively, which has been recognized by theoreticians and documentarists and by authors alike not only as a defining feature of the whole genre of documentary, but also as the source of its attractiveness and its specific value. However, a satisfactory explanation of the interplay between these two seemingly contradictory aspects of documentary is not easy to provide. In the paper I ask what theory of aesthetic experience could cope with our commonly shared conviction that documentaries has the power to make members of their audiences to become personally concerned about subject-matters of the works. As a promising candidate I propose to consider a recent theory by a German aesthetician, Thomas Hilgers; his theory presents a novel interpretation of the traditional notion of aesthetic disinterestedness utilizing (among other sources) Ernst Tugendhat's theory of practical self-consciousness.

Keywords: documentary, aesthetic experience, aesthetic attitude, disinterestedness, self-consciousness

Základní rys dokumentu

Dokumentární tvorba, ať již fotografická, filmová, či rozhlasová, bývá považována za hraniční, periferní formu uměleckého projevu. Nikoli však kvůli počtu produkováných děl či kvůli nedostatku zájmu publika, ale pro samotnou povahu tohoto žánru. Michael Renov, významný americký teoretik filmového dokumentu, tuto rozšířenou představu vyjádřil (aniž by se s ní ovšem sám ztotožnil) následujícím způsobem: „Jedná se přece o ‚film ukazující fakta‘, o ‚nefikční dílo‘, o oblast, kde vládou informace a vysvětlení, nikoli diegetické rekvizity či představivost – zkrátka, jedná se o sféru filmového umění vzdálenou od jeho kreativního centra“ [Renov 2014]. Skutečně se na první pohled zdá, že dokument sehrává roli jakéhosi „nárazníkového pásma“ mezi fikčními uměleckými díly na straně jedné a prostými sdělovacími, pouze *služebnými* [Mukařovský 2000b: 186] výroky či znaky (náčrtky, ilustračními fotografiemi, reportážemi, instruktážními či propagačními filmy apod.) na straně druhé.

Toto pojetí dokumentární tvorby se ostatně ohlašuje v charakteristice tohoto žánru, na níž se tradičně shodne většina teoretiků dokumentu i tvůrců tohoto typu děl. Byť se k možnosti výstižně dokument definovat staví spíše skepticky,¹ jako určující rys dokumentární tvorby shodně uvádí napětí mezi závazkem dokumentární věrnosti a kreativním, interpretujícím podáním skutečnosti. Již u generace průkopníků filmového dokumentu nacházíme v různých obměnách tutéž myšlenku: tak John Grierson hovoří o „tvůrčím zpracování skutečnosti“, Paul Rotha o „tvůrčím předvedení faktů, jak se s nimi setkáváme v každodenním životě“, Richard Griffith se zmiňuje o „dramatizaci faktů“, Joris Ivens o „emocionálním předvedení faktů“ a Arch Mercey charakterizuje dokumentární tvorbu jako „zachycení faktů s účinkem dramatu“.² I v současnosti jsou tyto formulace

¹ Například filmový kritik a teoretik dokumentu Bill Nichols tvrdí, že „[v]ytvořit stručnou, souhrnnou definici dokumentárního filmu je možné, není to však věcí zásadního významu. Skryje toho totiž právě tolik, kolik toho odhalí“ [Nichols 2010: 26]. Obdobně vydavatel reprezentativní antologie nejvýznamnějších teoretických textů o filmovém dokumentu mapující debatu od počátků dokumentární tvorby až po současnost, Jonathan Kahana, v úvodu k této publikaci píše: „I o dokumentu platí slavný výrok Pottera Stewarta, který se původně týkal pornografie – je těžké jej definovat, ale poznáme ho, když na něj narazíme; dokument je [...] proslulý svojí kluzkostí a patrně se jedná o nejstarší a nejvíce kluzký pojem v dějinách společensky a komerčně zaměřených filmových žánrů“ [2016: 1].

² Citováno podle článku Charlese Wolfeho [2016: 230] o vztahu mezi sociálně zaměřeným dokumentem a avantgardou ve třicátých letech 20. století. Wolfe komentuje sdílený vhled v pozadí všech uvedených vymezení následujícím způsobem: „Dovolávání se ‚faktivity‘ či ‚skutečnosti‘

relevantní a tvůrci i teoretici se s nimi identifikují, jak dokládá následující výrok Billa Nicholse: „Dodnes se běžně objevují některé z verzí definice Johna Griersona, poprvé formulované ve třicátých letech dvacátého století, podle nichž dokumentární film představuje ‚tvůrčí zpracování skutečností‘. Tento pohled uznává, že dokumenty jsou tvůrčím úsilím. Zanechává rovněž nedořešené zjevné napětí mezi ‚tvůrčím zpracováním‘ a ‚skutečností‘. ‚Tvůrčí zpracování‘ naznačuje svévoli fikce, zatímco ‚skutečnost‘ nás upomíná na odpovědnost publicisty či historika. To, že ani jeden z těchto pojmů zcela nepřevládá, že dokumentární forma vyvažuje tvůrčí vizi respektem vůči žitému světu, vlastně ukazuje, v čem tkví přitažlivost dokumentu. Dokument není ani fikční invencí, ani faktickou reprodukcí, avšak čerpá z historické reality, odvolává se na ni a zobrazuje ji ze specifické perspektivy“ [Nichols 2010: 26–27].

Obdobně se Griersonova hesla dovolává i Renov: „Griersonovská definice dokumentu – kreativní uchopení skutečnosti – se nám po poctivější úvaze začne jevit jako oxymóron, jako vnitřně rozporné spojení vynalézání na straně jedné a mechanické reprodukce na straně druhé. A stejně jako v případě literárního oxymóra může být tento střet příležitostí k výbušnému, často poetickému efektu“ [Renov 2014].

Poslední dvě citace ovšem odhalují hlubší význam napětí mezi nárokem fakticity a tvůrčím přínosem v jádru dokumentární tvorby: právě v tomto spojení zdánlivě nespojitelného se podle nich nachází zdroj síly, přitažlivosti a specifické hodnoty dokumentárních děl. Renov tuto myšlenku vyjadřuje na jiném místě svého textu ještě jednoznačněji, když říká, že dokumentární dílo „získává svůj náboj díky citelnému napětí mezi dvěma zdánlivě nesmiřitelnými požadavky: mezi požadavkem objektivity [...] a stejně důrazným požadavkem svobody pro hru tvůrčího subjektu“ [Renov 2014].³ Nichols zase tvůrčí vnos autora či autorky uchopuje pojmem

vysvětlí přitažlivost dokumentů pouze z poloviny; stejně tak zásadní byla výzva k tvůrčímu formování takového materiálu. Takováto vyjádření volají po rozvolnění indexové povahy vztahu obrazů dokumentu k jejich nefikčním referentům, aniž by ji ovšem popíraly zcela, a zdvihnou tak přidanou hodnotu takových děl: po skutečném dokumentu požadujeme nejen předvedení všedních ‚faktů‘, ale zároveň i proměnu či zostření lidského vnímání (estetická rovina), předložení přesvědčivých argumentů (rétorická rovina) a vyprávění strhujících příběhů (rovina narace)“ [230].

³ Je nutné dodat, že tento konkrétní výrok se vztahuje na dílo Paula Stranda, amerického fotografa a filmového tvůrce, nicméně Renov interpretace některých z jeho děl používá jako doklad obecné platnosti teze o produktivním napětí mezi dokumentární závazností a tvůrčím přínosem, které je určující pro dokumentární tvorbu vůbec.

autorského hlasu. Dokumentární tvorba se od nedokumentárních záznamů (služebných znaků) liší právě zřetelným podílem autorského hlasu, který se filmového záznamu a jiných forem důkazů chápe pouze jako materiálu, jehož využívá k předvedení vlastního hlediska na skutečnost: „[D]okumentární film není pouhým důkazem: představuje rovněž určitý způsob vidění světa, ztvárňuje názory na něj či jej nazírá ze specifického úhlu. Je v podstatě způsobem *interpretace* světa. [...] Dokumentární filmy nashromáždí důkazy a poté je využijí k vytvoření vlastního hlediska nebo k podpoře vlastního názoru na svět. Očekáváme, že dokumentární tvůrce bude postupovat právě takto. Není-li tomu tak, cítíme se zklamaní“ [Nichols 2010: 51–53]. A právě vědomí vztahu díla ke sdílenému, žitému světu (nikoli světu fikčnímu, který je vlastní pouze konkrétnímu dílu samotnému) ve spojení s nevyhnutelnou závislostí výpovědi na jedinečné perspektivě toho, kdo nás oslovuje, má být podle Nicholse pramenem specifické poutavosti dokumentu: „Dokumentární filmy nejsou pouhými dokumentacemi. Mohou doklady a fakta využívat, vždy je však interpretují. Obvykle tak činí expresivním, podmanivým způsobem, což dokumentům dodává mocný hlas, který ne-dokumentům schází“ [64].

Z těchto vyjádření vyplývá, že za jedinečnou hodnotu konkrétních dokumentárních děl je zodpovědný právě svébytný autorský hlas, ona specifická perspektiva, z níž je žitý, sdílený svět nahlížen. Tato perspektiva, toto „tvůrčí zpracování“ je principem sjednocení díla a v teoriích estetická bývá označován jako estetická funkce.⁴ Ovšem tvrzení, že určující funkcí dokumentárního díla je funkce estetická, se zdá být v rozporu s vlivem onoho „mocného hlasu“, který dokumentům přiznává Nichols: tento hlas dokáže diváky (či posluchače) zainteresovat na tématu z žitého světa, případně je dokonce aktivizovat k osobní angažovanosti. Ale estetická funkce, naproti tomu, bývá tradičně pojímána v opozici vůči zkušenosti odehrávající se v reálném světě. Jinak řečeno, znovu narážíme na tolikrát zmiňované napětí mezi dokumentární věrností a tvůrčím přístupem, které

⁴ Například Jan Mukařovský uvádí: „[Z]nak estetický nepůsobí totiž na žádnou jednotlivou skutečnost, jak činí znak symbolický, nýbrž obrází v sobě skutečnost jako celek [...]. Skutečnost obrážená jako celek je v estetickém znaku i sjednocena podle obrazu jednoty subjektu. Tímto sjednocováním skutečnosti připomíná funkce estetická teoretickou, od níž se ovšem odlišuje tím, že teoretická funkce usiluje o úhrnný a jednotící *obraz* skutečnosti, kdežto estetická navozuje jednotící *postoj* k ní. [...] Pro estetickou funkci není skutečnost objektem bezprostředním, ale zprostředkovaným; bezprostředním objektem (tedy naprosto ne nástrojem) je pro ni estetický znak, který postoj subjektu, realizovaný výstavbou znaku, promítá do skutečnosti jako její obecný zákon, nepozbýváje přitom svébytnosti“ [Mukařovský 2000a: 179].

se ovšem začíná čím dál tím jasněji jevit jako velmi obtížně vysvětlitelný rozpor. To, že teoretici dokumentu uznávají produktivní sílu tohoto napětí (viz například výše uvedené Renovovo přirovnání výbušného efektu dokumentu k literárnímu oxymóru), samo o sobě ještě žádné uspokojivé vysvětlení této souhry či koexistence dvou rozporných prvků nepřináší. Pouze činí potřebu se takového vysvětlení dobrat zřetelnější. Nově bychom se tedy mohli ptát: Jaké pojetí estetické funkce či estetického prožitku by dokázalo vyhovět našemu přesvědčení o silném dopadu dokumentu na žitý svět?

K otázce povahy estetické funkce dokumentárních děl se sami teoretici dokumentu explicitně vztahují ve svých návrzích typologií tzv. modů dokumentární tvorby, zjednodušeně řečeno funkcí, které dokumentárním dílům připisujeme a od nichž se také odvíjí naše očekávání k dokumentům směřovaná. Posudme tedy, jakým způsobem o estetické funkci uvažují.

Mody dokumentární tvorby

Podle Nicholse mody dokumentární tvorby „[v]ystihují rozdílné způsoby, jimiž se hlas dokumentu filmově projevuje. Rozlišují dokumenty z hlediska formálních, kinematografických vlastností. Ty zde existují jako potenciální tvůrčí zdroje již celá desetiletí, vyskytují se však v různém poměru a intenzitě. Většina filmů je tvořena více než jedním modem, i když některé mody bývají v určitém období nebo oblasti výraznější než jiné“ [159]. Renov zase hovoří o základních funkcích dokumentu, o nichž uvažuje jako o reakcích na základní tužby, které motivují dokumentární tvorbu. Nichols rozlišuje šest hlavních modů, Renov pouze čtyři funkce. Podstatnější než rozdíl v počtu modů či funkcí je ovšem skutečnost, že oba návrhy jsou dokladem shody na základních představách o povaze hodnot s dokumenty spojovaných. Nichols hovoří o tzv. *observačním* modu, kdy je důraz kladen na přímou účast v životech sledovaných aktérů zaznamenávaných „nevtíravou“ kamerou; Renov naproti tomu hovoří o touze *zaznamenat* či *zachovat*. Dalším modem je modus *výkladový*, s nímž je spojována argumentační logika díla; Renov obdobně vymezuje tzv. *retorický* modus, který je výsledkem touhy přesvědčit či propagovat. Dalším je *reflexivní* modus; Nichols tímto termínem označuje sklon některých tvůrců „upozorňovat na předpoklady a konvence vládnoucí v dokumentární filmové tvorbě“, což má publiku umožnit „prohloubit vědomí vykonstruovanosti filmové

reprezentace skutečnosti“ [51]. Renov obdobně hovoří o *sebe-reflexivním*, *sebe-analyzujícím* modu.

Pro naše téma je podstatné, že oba autoři ve svých výčtech uvádějí také modus *poetický* (Nichols), respektive funkci *expresivní* (Renov), přičemž Renov rovnou tvrdí, že expresivní funkce je funkcí estetickou.⁵ Nichols poetický modus definuje jako kladení důrazu na vizuální asociace, hudební a rytmické aspekty díla, poetický slovní komentář apod. a spojuje jej s avantgardním hnutím: „[P]oetický dokument sdílí společný prostor s modernistickou avantgardou. [...] Tvůrce je filmovou formou zaujat stejnou měrou, ne-li více, než sociálními herci. Tento modus zkoumá asociace a vzory, k nimž náleží časový rytmus a prostorové juxtapozice. [...] Lidé mají obvykle stejnou váhu jako jiné objekty, bývají vnímáni jako hrubý materiál, který filmař vytrídí a uspořádá do asociací a vzorců podle svého vlastního uvážení“ [76]. Renov expresivní funkci definuje jako řízenou hru označujícího a uvádí následující příklad: „Za expresivitu Flahertyho filmů je stejnou měrou zodpovědný doprovodný text a obrazový záznam; v jeho filmu *Nanuk – člověk primitivní* (1922) musíme kromě hluboké kompozice obrazů sněhových plání bez jediné stopy vzít ještě v potaz autorův cit pro poetický jazyk („slunce je bronzová koule na obloze““ [Renov 2014].

Vidíme tedy, že oba autoři shodně pojmají estetickou funkci velmi formalisticky, spíše jako vnější ozdobnou obálku ukrývající sdělovaná fakta o žitém světě. Jejich přístup tudíž jako by pouze stvrzoval vzájemnou izolovanost estetické funkce a čehokoli, co by mohlo žitý svět ovlivnit. Anebo, jinak řečeno, jejich texty žádné uspokojivé vysvětlení onoho v souvislosti s dokumenty tolik zdůrazňovaného produktivního rozporu mezi dokumentární závazností a tvůrčím zpracováním nenabízejí.

Estetická dimenze dokumentu

Zkusme tedy obrátit pozornost na samotné teorie estetické zkušenosti. Nenalezli bychom zde takové pojetí estetického prožitku, které by dokázalo poskytnout požadované vysvětlení? Podle hodnocení těchto teorií, jež

⁵ Zbývající dva mody, které rozlišuje Nichols, jsou následující: *participační* („klade důraz na interakci mezi filmařem a subjektem“, tvůrce vstupují do přímého styku se sociálními herci například v rámci interview) a *performativní* („klade důraz na subjektivní či expresivní aspekt filmařova vlastního vztahu k subjektu, snaží se tento vztah divákovi zřetelně přiblížit“) [Nichols 2010: 51-52].

v estetice převládlo od poloviny 20. století, zde ovšem narážíme na obdobnou situaci, s jakou jsme se setkali u Nicholse a Renova: teorie opírající se o tradiční pojem estetické nezainteresovanosti, zdá se, nahrávají onomu strnulému pojetí estetické funkce, kdy je jí přiřknuta naprostá autonomie, odtrženost od zbytku naší zkušenosti.⁶ Jako taková by pak vycházela vstříc onomu formalistickému pojetí, které ústí v řekněme mechanické spojení estetické hodnoty díla s jeho hodnotami mimoestetickými. Musí tomu tak ovšem skutečně být? Je myšlenka nezainteresovanosti zcela přežitým, nepřesvědčivým pojetím?

Thomas Hilgers, současný německý estetik, ovšem nabízí interpretaci pojmu estetické nezainteresovanosti, která vychází z původních Kantových úvah o nezainteresovanosti v *Kritice soudnosti* a zůstává s nimi v souladu a zároveň se jí daří vyhnout této obvyklé námitce. Hilgers tvrdí, že nezainteresovaný postoj spočívá ve ztrátě praktického vztahu ke světu, který je určen nejrozmanitějšími osobními zájmy jedince. Zaujetím nezainteresovaného postoje pak dochází k dočasné ztrátě vědomí sebe sama, k opuštění jedinečné osobní perspektivy zatížené specifickými starostmi, cíli, ambicemi, vpletené do jedinečných souvislostí života jednotlivce.

Hlavní přínos Hilgersova pojetí spočívá v jeho vysvětlení vztahu dvou tradičních komponent teorií estetické nezainteresovanosti, kterými jsou opuštění praktického vztahu ke světu a ztráta vědomí sebe sama. Hilgers tvrdí, s odvoláním na úvahy německého filozofa, brněnského rodáka Ernsta Tugendhata, že lidská osobnost a vědomí sebe sama mají vždy praktickou a společenskou povahu.⁷ Tato koncepce vychází z přesvědčení, že pro lidskou existenci je zcela určující starost o povahu této existence samotné. Vztahují-li se ke své existenci, tj. jsem-li si vědom sebe sama, vztahují se vždy k možným variantám dalšího vývoje mého života, tedy nikoli k faktu, že již vždy nějak jsem, ale že se neustále něčím stávám. Vztah sama k sobě, vědomí sebe sama má tedy podle Tugendhata a Hilgerse povahu praktického zájmu, starosti o další vývoj mé existence: nejedná se tedy o vztah subjektu k objektu, pozorovatele a pozorovaného předmětu, ale je to vždy vztah praktické volby, zvažování možností další existence, která

⁶ Jako příklad může posloužit jeden z programových článků známého kritika pojmů estetické nezainteresovanosti a estetického postoje Arnolda Berleanta s příznačným názvem *Za hranice nezainteresovanosti* [1994].

⁷ Tugendhat sám staví své pojetí sebevědomí na interpretaci Heideggerovy existenciální analýzy pobytu z jeho *Bytí a času*.

teprve nastává. „Dokud člověk existuje jako osoba, vždy se situuje do určité sítě možností. Tj. dokud existuje jako osoba, bude se *aktivně* vztahovat ke své existenci volbou určitého nabízejícího se směru jednání a odmítnutím zbývajících možností,“ říká Hilgers [2017: 100].

Přijmeme-li toto vysvětlení způsobu konstituce osobnosti a sebevědomí lidského jedince, pak je již zřejmé, proč dojde-li ke ztrátě praktického postoje vůči světu, dochází i ke ztrátě vědomí sebe sama, k opuštění perspektivy specifické pro mou existenci, pro mou životní situaci. Podle Hilgerse se tak otevírá prostor pro aktivitu mých kognitivních sil (v širokém slova smyslu, tj. i emocionálních a somatických reakcí na podněty), která ovšem není řízena mými vlastními cíli, a tato aktivita má pak povahu svobodné hry. „Svobodné“ zde tedy znamená neřízené žádným účelem, který by bylo možné specifikovat pomocí jakéhokoli určujícího pojmu. Zaujetí nezainteresovaného postoje v tomto smyslu tedy ani nevyklučuje užívání pojmů v rámci takto navozené zkušenosti, ani si nevynucuje ztrátu zájmu o téma díla.

Nezainteresovaný postoj chápáný jako ztráta perspektivy specifické pro mou existenci tedy umožňuje přijetí odlišných, pro mne cizích perspektiv a opakovaně přechody mezi nimi. Tato zkušenost nakonec ústí v sebereflexi subjektu, kdy může dojít i ke zpochybnění jím uznávaných kategorií, principů a zažitých představ, které určovaly povahu jeho existence. To může v důsledku navodit zásadní změnu osobnosti recipienta a proměnu jeho životní perspektivy.

Umělecké dílo nicméně nelze chápat jako prezentující jednoznačnou tezi. Pokud by tomu tak bylo, zkušenost s ním by nebylo možné nazvat zkušeností ztráty vědomí sebe sama a svobodné hry poznávacích a afektivních sil, ale spíše didaktickým apelem na můj aktuální osobní postoj vnímatele. Umělecké dílo sice má sytit naše uvolněné kognitivní a afektivní kapacity a poskytovat jim jisté vedení, jistý příslib jednoty smyslu (nejedná se o nestrukturovanou zkušenost – například v narativním díle je naše pozornost řízena dejme tomu zdůrazněním určitých postav, kterým je primárně věnována pozornost, vyzdvižením určitých dějových linií atd.), ale úplného sjednocení nemůže být nikdy dosaženo. Pokud by k tomu došlo, estetická zkušenost by se pak zvrátila ve zkušenost řekněme výchovnou, naučnou či propagandistickou, ve zkušenost, kdy jsem přímo vyzván k zaujetí konkrétního praktického postoje: došlo by tak k rychlému ukončení svobodné hry a nahrazení otevřenosti vůči různým perspektivám perspektivou jedinou a k návratu do praktického postoje.

Dokumentární dílo, nakolik o něm uvažujeme jako o tvůrčím zpracování skutečnosti, má tedy vyzývat své příjemce k pokusům o své významové sjednocení, k dosažení jakési metaperspektivy (usouvztažnění dílčích perspektiv, jež během zkušenosti s dílem vystřídali), která ale nikdy nemá být definitivní, a tudíž uchopitelná v určujícím soudu podřazením pod některý z našich pojmů. Taková zkušenost spočívá v hledání nových, neobvyklých způsobů sjednocení a jedná se tak o tvůrčí a potenciálně transformující zkušenost. Opět, kdyby došlo k nalezení definitivního sjednocení, dílo by se stalo dílem didaktickým či dílem propagandy apod.

Centrum a periferie umění

Dokument si může zachovat svůj potenciál aktivizovat své příjemce, zainteresovat je na konkrétních tématech (aniž by se stal pouhým dílem propagandistickým), ale dochází k tomu v rámci komplexnějšího procesu, a to skrze ztrátu vědomí sebe sama u diváka, posluchače či čtenáře, opuštění jeho individuální, jedinečné perspektivy v nezajímavém postoji, otevření se perspektivám cizím, což v důsledku vede k sebereflexi (přezkoumání vlastních východisek). Zájem o konkrétní téma dokumentu pak může být výslednicí opuštění dřívějších přesvědčení, která divák zastával, aniž by muselo dojít k redukci díla na dílo didaktické či propagandistické.

Posoudíme-li nyní tvrzení o periferní pozici dokumentu vůči ostatním uměleckým žánrům prizmatem Hilgersova pojetí nezajímavosti, zdá se, že tento názor postrádá hlubší opodstatnění, neboť požadavek nefikčnosti, tedy požadavek vztahu k žitému světu, nijak nemusí umenšovat míru intenzity estetického prožitku, která je pro zkušenost s uměleckými díly určující.

Literatura:

- Berleant, Arnold. 1994. "Beyond Disinterestedness". *British Journal of Aesthetics* 34/3: 242-254.
- Hilgers, Thomas. 2017. *Aesthetic Disinterestedness*. New York / London: Routledge.
- Kahana, Jonathan. 2016. "Editor's General Introduction". In: Kahana, J. (ed.), *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. Oxford / New York: Oxford University Press, s. 1-9.

- Mukařovský, Jan. 2000a (1942). „Místo estetické funkce mezi ostatními“. In: *Studie I*. Brno: Host, s. 169-184.
- Mukařovský, J. 2000b. „Umění“. In: *Studie I*. Brno: Host, s. 185-207.
- Nichols, Bill. 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. NAMU / JSAF: Praha.
- Renov, Michael. 2014. „K poetice dokumentu“. Dostupné na: <http://www.dokrevue.cz/clanky/k-poetice-dokumentu> (20. 2. 2020).
- Wolfe, Charles. 2016. "Straight Shots and Crooked Plots. Social Documentary and the Avant-Garde in the 1930s". In: Kahana, J. (ed.), *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. Oxford / New York: Oxford University Press, s. 229-246.

Mgr. Štěpán KUBALÍK, Ph.D.

Působí na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústavu věd o umění a kultuře Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích a na Katedře teorie a kritiky Divadelní fakulty AMU. Podílí se také na vydávání časopisu *Estetika: The European Journal of Aesthetics*. Mezi oblasti jeho zájmu patří otázky na pomezí estetiky a filozofie jazyka (zejména analytická tradice): estetický soud, normativita, teorie metafory.

Katedra estetiky
Filozofická fakulta, Univerzita Karlova
Celetná 20, 116 42 Praha 1
Česká republika
stepan.kubalik@ff.cuni.cz

Ústav věd o umění a kultuře
Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Branišovská 31a, 37005 České Budějovice
Česká republika
skubalik@ff.jcu.cz