

**Družná nevraživost
Pět zastavení nad současným
českým dokumentem**

Lucie Česálková

Ten film není příliš známý a patrně se takovým ani nestane. Vznikl v roce 2006 o jihlavském festivalu dokumentárních filmů a pro něj. Svým způsobem tedy jako rodinný film. Ne jako upoutávka, ani jako pocta (byť citáty oddělující dílčí epizody tak trochu vyznívají), spíše jako ohlédnutí za několika uplynulými festivalovými ročníky. Stejně tak dobře se však *Setkat se s filmem* Filipa Remundy s odstupem času jeví jako čítanka témat i kontroverzí spjatých s českou dokumentaristikou konce 20. a počátku 21. století. Tento text nemá ambici být všeobjímajícím pojednáním o současném českém dokumentu. Je vstupní branou do sborníku, branou, za níž se otvírá prostor setkání filmových publicistů a výrazných dokumentárních tvůrců uplynulých dvou dekád. Proto je jeho cíl spíše průvodcovský — chce nabídnout několik základních úvah a informací, jež by měly čtenáři usnadnit orientaci v terénu, jímž se dál může potloukat sám spolu s autory dílčích textů či samotnými diskutovanými filmy. A jelikož i v pozadí vzniku této knihy stála myšlenka nechat její autory

(publicisty i dokumentaristy), aby se inspirovali vždy konkrétním filmem či jeho fragmentem a vydali se ve svých příspěvcích po některých z vláken jeho rozbíhavých významů, půjčuje si tento úvodní text jako základní plánec právě dokumentární film o dokumentárních filmech a jejich festivalu.

Setkat se s filmem ostatně ve svém principu též používá průvodcovské gesto: obrací se k lidem, kteří zasedali v porotě české soutěže jihlavského festivalu coby běžní občané, Jihlavané, přivádí je k zpětné připomínce hodnocených filmů a svádí ke konfrontaci s těmi tvůrci, jejichž filmy jim utkvěly v paměti. Je tedy filmem o **možnostech přístupu** k dokumentárnímu filmu, jenž v narážkách dílčích protagonistů odhaluje rozdíly v kritériích, která jsou při posuzování dokumentů klíčová pro laika, intelektuála či praktika. Jeho dílčí epizody mají samozřejmě též svá vlastní témata: Jiří Krejčík spolu s učitelem Zdeňkem Krásenským a jeho studenty řeší s místními politiky otázku podpory kultury v Jihlavě a dostávají se i k stále aktuálnímu problému vztahu měst k hazardu; výpravčí Miroslav Kalina s Martinem Marečkem konfrontují kampaň podporující kamionovou dopravu; Kristina Valentová se zubařem Milanem Hanuskem odhalují pozadí výstavby Prioru na jihlavském náměstí a nahlízejí tak architekturu jako histo-

rický podmíněný fenomén veřejného prostoru; Jan Šikl s vydavatelkou a knihkupkyní Veronikou Reynkovou připomínají jako stále živé téma česko-německých vztahů. Prostřední epizoda, setkání obchodníka Víta Sedláčka s Karlem Vachkem, stromem a nahou modelkou, je svého druhu sebereflexí metody dokumentu, v níž dokumentarista realitu nepozoruje, ale připravuje situace k tomu, aby do nich, třeba i nepohodlně, umístil svůj subjekt. Je to sebereflexe o to zajímavější, že se „oběti“ této metody stává právě Karel Vachek. Jako **tematické konstanty** se zde tudíž na obecné rovině vyjevují poměrování historie a současnosti, aktuální celospolečenské kauzy a mediální sebereflexe.

Jak je patrné již z výše řečeného, *Setkat se s filmem* je současně snímek založený na situacích střetu a diskuse, jež ve většině případů někdejší porotce s vybraným dokumentaristou společně inscenují pro třetí osobu. Jako kombinace pozorování, performativu a inscenace tak ponouká k podrobnějšímu zamyšlení nad **metodami**, s nimiž současný český dokument pracuje, i nad tím, co mu přinášejí. Jak již bylo řečeno, jde svým způsobem i o film o festivalu samotném a sekundárně tak odkazující k tomu, v jakém **zázemí** české dokumenty vznikají, jsou uváděny a oceňovány. V každé z dílčích epizod je navíc vybraný snímek promítán v prostředí

zaměstnání daného porotce (v tělocvičně, na nádraží, v prodejně sportovních potřeb, v zubařské ordinaci a v kavárně). Tato „přemístění“ **filmového obrazu** mimo tradiční projekční místa (zejména kina) připomínají potřebu uvažovat v souvislosti se současným českým dokumentem též o proměnách, k nimž v uplynulých letech došlo na poli jejich cirkulace ve společnosti a veřejném prostoru, tedy ve smyslu distribuce a uvádění.

Zmínila-li jsem v prvních řádcích, že *Setkat se s filmem* je „svého druhu rodinný film“, nebylo to náhodou, ani v nadsázce. Rodinné filmy natáčejí rodinní příslušníci o sobě a pro sebe, pro rodinný archiv, jako vzpomínku. A tento film funguje podobně — jako výroční bilance, v níž účinkují osobnosti s festivalem spjaté (porotci a tvůrci, jejichž filmy soutěžily), citují se pochvalné výroky z tisku, porotci coby místní navíc v mnoha výpovědích i při zpětném hodnocení dílčích epizod zdůrazňují jako klíčový právě lokální „jihlavský“ aspekt, prostorově i emocionálně blízký, osobní vztah k místům, problémům i událostem. Této rodině je film zrcadlem. Porotci v závěru posuzují filmy (epizody), na nichž se sami podíleli, dokumentaristé jsou performery, ale i subjekty dokumentu jiného tvůrce, film předvádí jejich filmy a může si i půjčit určitý rys jejich stylu. S aspektem zrcadlení si *Setkat se s filmem* pohrává na více úrovních a právě

proto, že z něj činí kompoziční prvek díla, není sebevzhlíživý, a naopak zajímavě tematizuje oprávněnost i slabiny, jedním slovem paradox mýtu o Jihlavě (a české dokumentaristice) narcistní. Tak jako zrcadlo převrací strany, *Setkat se s filmem* své téma, festival a jeho princip — čili setkání v nejširším slova smyslu, tedy i v jeho „rodinné“ povaze —, nejen ukazuje, ale ohledáváním tu potvrzuje, tu zpochybňuje. Neexplicitněji výrokem Martina Marečka o festivalu jako „skautském táboře“ a o tom, že „film zůstane jako krmení pro intelektuální rybičky jihlavského festivalu“.

Bylo by nepřesné zapírat, že jihlavský festival má krom svých fanoušků a aury přátelské akce stále většího rozsahu, dosahu i prestiže též své kritiky a auru akce názorově vyprofilované tak, že je až uzavřenou, sektářskou. Přirozeně — rétorika festivalu jako instituce je silně manifestační a ono elitní až elitářské vyznění podporuje: „Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava je slavností autorského dokumentárního filmu a největší událostí svého druhu ve střední a východní Evropě. Vycházíme z toho, že dokumentární filmy jsou především výsostná umělecká díla. S tím úzce souvisí významnost témat, kterým se věnují.“ Punktem v názvu města (jenž oddělí hlavu od plev), stejně jako dlouhodobě udržovaným sloganem „Myslet

filmem“ i důrazem na uměleckost na festivalu oslavovaných filmů akce jednoznačně proklamuje svou vyhraněně intelektuální, estétskou identitu. Právě festival také vnesl do širšího oběhu terminologický unikát českého původu — „autorský dokument“, jenž bývá vágně využíván tu pro odlišení žurnalistické (míněno schematické) a takzvaně originální dokumentaristiky, tu pro odlišení práce nezávislé a na zakázku, a napomohl jeho etablování jako značky. Tato řeč jedinečnosti, netradičnosti a inovativnosti přitom samozřejmě provokuje, a to různorodě: ke kritice či zpochybňování toho, kde leží hranice originality, i k rýpání do dalších nedostatků.

Filmové festivaly coby výkladní skříně filmů jsou podobně jako jiné instituce „vystavující“ kulturní artefakty (typu galerií, muzeí atp.) přirozeně kurátory viditelnosti a jsou tedy i selektivní. Mít svou politiku znamená i mít tvář, tak důležitou pro média i ve vztahu k dalším festivalům podobného zaměření. Nastavovat bytí i lehce elitářskou tvář v malém státě malé kultury, malých vztahů a zálibě ve vnitřní svářlivosti je tudíž ošemetné a je třeba s tím i s kritikou počítat. Zvlášť proto, že malá kultura též zadělává na zvyk sedět na více židlích, a tedy kumuluje funkce a s nimi též zájmy, stejně jako i ona kritéria selektivity. Družná nevraživost jako stav, v němž se mohou malá profesní prostředí malé kultury ocitnout,

přitom může být v mnoha ohledech i pozitivní hybnou silou, jež pomáhá udržovat prospěšnou diverzitu. V pozdějších pasážích tohoto textu ostatně uvidíme, že princip družné nevraživosti lze sledovat i na rovině vztahů různých subjektů v prostředí české dokumentaristiky (mezi tvůrci, festivalem, podpůrnými a vzdělávacími institucemi — Institut dokumentárního filmu, katedry na vysokých školách —, nezávislími producenty, dominantními koproducenty typu České a jiných televizí, médií apod.).

Zastavení první: Možnosti dialogu

Dokumentární film má v českém prostředí doposud tu nevýhodu danou historickou tradicí, že bývá zaměňován se svým poddruhem, filmem populárně-vědeckým. Populárně-vědecký dokument byl a stále je druhem celosvětově kvantitativně převládajícím, přičemž v obecném vymezení tenduje především k předávání autoritativní informace (šířit poznání, vědění), zatímco cíle a funkce jiných dokumentárních druhů mohou sahat od experimentu s filmovou formou k společenské kritice či satíře (abychom naznačili jen některé). Zpráva či portrét podané formou výkladu, výzvy či oslavy byly nejtypičtějšími formáty českého předrevolučního dokumentárního filmu, zejména let 1948—1963 a 1969—1989, a dodnes přetrvávají v různých variantách

v televizní tvorbě, umenšující tón oslavy či apelu. Dlouhá tradice komplexního vztahu dokumentárního filmu a žurnalistiky, stejně jako jeho vztahu k vědě a šíření poznání má logické jádro v zájmu všech disciplín o fenomény a události okolního světa a jejich reprezentaci a divák uvyklý takovému typu dokumentů pak obecně očekává formě výkladu odpovídající aspekty na rovině výrazových prostředků (autoritativní komentář a/nebo autoritativní průvodce — expert, kapacita) a především názorovou uzavřenost. Problém nicméně nastává u dokumentů, které výkladovou formu potlačují, styčné plochy dokumentaristiky s výzkumem a vědou či žurnalistikou překračují a režisér v nich namísto role novináře či učitele/vědce přijímá role jiné, například roli filozofa, umělce, satirika či baviče, komentátora společnosti, aktivisty, teoretika filmového média a podobně.

Právě to, jakou roli, či jejich kombinaci, režisér dokumentárního filmu pro daný film zvolí, totiž také ovlivňuje jeho přístup k tématu, typ otázek, které si klade, i to, jaké postupy a prostředky ohledávání tématu a tázání volí. Právě podle volby dominantní role a jejího naplnění lze pak jediné o daném dokumentárním filmu také přemýšlet a hodnotit jej — odhalení této role tak otevírá možnosti nezakresleného dialogu nad daným snímkem. Kritéria informačního pří-

nosu od kritérií estetických či kritérii sociálního impaktu snadno neoddelíme, každý dokument nás nicméně jakožto fenomén nadkulturní, přirozeně přesahující nad rámec umění a kultury k diskurzu politiky, sociálních věd, filozofie, vědy, průmyslu a obchodu, techniky a technologie, historie a paměti, zdraví, ekologie, lidských práv apod., s odlišnou intenzitou vybízí tu k úvaze nad konkrétní (vědeckou, historickou, politickou, sociální...) otázkou, již reflektuje, tu k estetickému či emocionálnímu opojení, tu naopak k tomu, chápat jej jako nástroj, který člověka neangažuje pouze jako diváka, ale také člena společnosti a účastníka veřejného dění.

Právě rozměr mobilizace publika pak dokumentární film odhaluje jako text, jenž jen v ojedinělých případech existuje mimo specifický kontext. Jako takový nemá dokumentární film své jádro vždy nutně skryto v kompozici či v souladu formy a obsahu — jeho význam vyvěrá z jeho oběhu, z toho, jak je prezentován, kdy a kde je promítán a recipován a jaké kontextové informace se právě touto událostí předávají publiku. Ne každý dokumentární film samozřejmě chce stimulovat debatu, ovlivňovat veřejné mínění, usměrňovat politická rozhodnutí a podobně, jakékoli umístění dokumentárního filmu do mediálního prostoru znamená, že je navázán na již existující síť dourčující jeho význam — ať už se

jedná o síť aktivistické, umělecké či edukativní (a filmy jsou tedy uváděny v rámci kampaní, v galeriích a klubech či jako součást přednášek) nebo jiné. Oběžnou dráhu mediální a společenské cirkulace filmu v konkrétním kulturním prostoru určují profesionální standardy místních mediálních průmyslů, a to jak na rovině produkce, tak distribuce a uvádění — to platí pro dokument stejně jako pro jakýkoli jiný audiovizuální formát. Přístupovat k dokumentárnímu filmu je tudíž třeba nejen z výše uvedených perspektiv významu textu v kontextu, ale také s přihlédnutím k podmínkám produkční kultury, v níž vzniká a jíž je součástí.

Film a jeho výroba je procesem tvůrčím, stejně jako procesem vyjednávání na několika úrovních — v rámci štábu, stejně jako ve vztahu k produkci, koproducentům a dalším zainteresovaným subjektům: podpůrným orgánům (sponzorům, veřejným fondům), předjednaným distributorům a podobně. Všechny tyto subjekty přitom mají různou moc potenciální dílo formovat, neboť všechny disponují vlastní vizí ideálního výsledku a film nahlížejí optikou vlastní zájmové politiky. Produkční rámce tudíž fungují jakožto specifická kolbiště možností, stejně jako tlaků a omezení — finančních, ideových a dramaturgických, technických, ale také tlaků programů vzdělávání filmových profesionálů.

Každý manuál návodů, jak postupovat při výrobě dokumentárního filmu, ať už je dílem školícího pracoviště, nebo grantové komise, je souborem preferovaných schémat a osvědčených postupů, jejichž naplnění je klíčem k úspěchu v systému, jehož pravidla daná autorita určuje. I proto má smysl se zamýšlet nad agendami, které do filmové produkce vnáší způsoby výuky na školách zaměřených na dokumentární tvorbu (zejména FAMU a FAMO), ale také training v developmentu i produkci, jež organizuje Institut dokumentárního filmu v rámci aktivit Ex Oriente Film. Katedru dokumentární tvorby pražské FAMU vede od roku 2002 Karel Vachek, jenž ve svém vítězném projektu na tuto pozici nastínil několik principů, jež lze považovat za formotvorné pro práci řady dokumentaristů, kteří touto institucí prošli. V první řadě jde o uměnění významu literární přípravy dokumentárního filmu a svého druhu obrat proti scénáři, jež má nahradit popis záměru a postupu, specifík formální struktury a představení výsledků rešerše. Takový model práce svým způsobem nastolil v podstatě avantgardní metody (film a jeho natáčení jako kontinuální a přetvářející se proces, který by neměl být svázán předpřipravenou šablonou či schématem) jako žádoucí, dominantní praxi. Druhou významnou roli lze připisovat též ideovému zázemí, které Karel

Vachek kolem katedry vytvořil navázáním mezioborového dialogu ve svém Otevřeném semináři. Skladba osobností od spisovatelů, filozofů, politologů, vědců, umělců apod., s nimiž Vachek a studenti debatují, odpovídá hlasu elit disentu a undergroundu a je rozhodně zajímavé sledovat, jak často právě tyto elity vystupují jako experti či názorové autority v dokumentech mladých tvůrců katedry. Tutoriály Ex Oriente své frekventanty naopak učí soustředit se na příběh a jeho protagonisty, od počátku vyrábět film pro konkrétní distribuční okno či okna a mít na paměti mezinárodní apel a srozumitelnost tématu. Jejich cíl je tudíž odlišný. Navigují k úspěchu na zahraničním, zejména televizním trhu a pomáhají vstupovat do koprodukcí. Byť ani instituce, ani vzdělávací rámce neovlivňují práci filmařů přímo, nelze jejich význam opomíjet docela — normy jimi vytvářené fungují jako jeden z neopominutelných tvárných faktorů.

Moci vést o dokumentárním filmu smysluplný dialog znamená uvažovat o něm kompaktně: tedy jak z hlediska estetiky, poetiky či stylu, ale též v sociálním kontextu a jakožto o díle podmíněném produkčními a vzdělávacími rámci, v nichž je zakotven a skrze něž vzniká. Technické podmínky, rozpočet, názory schvalovacích orgánů institucí, které projekt financují, normotvorné instituce, představa o cílovém distri-

bučním okně či obecněji způsobech distribuce, a další zmiňované faktory modelují jakékoli dílo stejně významně jako tvůrčí vize režiséra a jeho kolektivu a rutinní i situační rozhodnutí dílčích členů štábu. V případě dokumentárního filmu samozřejmě hraje zcela zásadní roli též míra kontroly, respektive bezprostřednosti situace snímané události, subjektu či fenoménu.

Zastavení druhé: O metodě

Že je dokumentaristiku velmi obtížné typologicky rozčleňovat a vytvářet kategorie žánrů, je dobře známo z řady teoretických i historických prací, včetně těch do češtiny přeložených od Billa Nicholse a Guye Gauthiera. Jedná se o formát, jehož produkční praxe není zdaleka tak standardizovaná jako v případě filmu fikčního a jenž také plní rozmanitější funkce. I proto dokumenty přirozeně kombinují různé postupy a vzdorují jednoduchému (čistému) žánrovému vymezení. Žánrové hledisko se tak ukazuje jako velmi neužitečné i ve chvíli, chceme-li se ptát po vývojových proměnách české dokumentaristiky a odhalovat proměny, k nimž docházelo. V tomto ohledu je prospěšnější uvažovat o metodě a její souvztažnosti s dostupnou technikou a produkčním zázemím. Portréty, etnografické filmy, sociální (či sociologické) dokumenty, historické dokumenty, filmové deníky, cestopisy,

hudební filmy aj. jako kategorie tematického jádra, stejně jako konkrétní postupy (časosběr, inscenace, montáž archivní metráže / found footage) fungující vždy v interakci s výše uvedenými, snadno nalezneme jak v dokumentech počátku 90. let, tak v těch starších i novějších. Jedná se o formáty a postupy relativně univerzální a objevující se v různých variacích i kombinacích dějinami dokumentaristiky napříč, jen s proměnlivou intenzitou. Lze-li tedy něco označit za novum, jež se v české dokumentaristice objevilo s koncem 90. let, je to rozhodně ústup tradičních dokumentaristických postupů tendujících k výkladovému modu na úkor snahy kombinovat konvenční metody s alternativními postupy či od nich ustupovat zcela. Model dokumentu ilustrujícího slova pronášená „mluvícími hlavami“ sociálních herců za použití fotografií, filmových záznamů, písemných dokumentů, ojediněle inscenované rekonstrukce apod. ustoupil důrazu na pozorovatelství a režisérskou performance.

Jak pozorování, tak režisérská performance, či jejich kombinace, jsou přitom postupy vycházející primárně ze situací — ať už bezprostředních v prvním případě, anebo utvářených interakcí režiséra s aktéry. V obou případech hraje klíčovou roli improvizace, oba současně velmi dobře odhalují připravenost i pohotovost

režiséra a to, do jaké míry záměrně situaci manipuluje. V českém prostředí je typem režiséra-performera, jenž situace / události / aktuální svět nezobrazuje, ale sám vytváří a přetváří, nepochybně Karel Vachek a do značné míry tak alespoň zčásti pracovali či stále pracují všichni dokumentaristé zastoupení v tomto sborníku. V zahraničí jde o metodu praktikovanou již od 80. let například Michaelem Moorem, Molly Dineenovou či Nickem Broomfieldem. Osobní angažovanost těchto tvůrců na tématech a situacích jejich snímků velmi zásadně přispěla k naborování dlouhodobě idealizované vize dokumentárního filmu jako nestranného, objektivního díla. Dokumenty, v nichž režisér-performer hraje zásadní roli, navíc velmi často obsahují prvek sebereflexivity, jsou svým způsobem dokumenty o natáčení dokumentu a neodmyslitelně tedy též dokumenty o dokumentaristech.

Od metody, ať už je jí výklad, pozorování či režisérská performance, se odvíjí také argumentace, struktura, vztah obrazu a zvuku, montáž a způsob práce se sociálními herci. Zatímco výkladový modus využívá výroků sociálních herců objektivisticky tak, že sdělují či podporují hlavní argumenty snímku, dokumenty založené na pozorování či interaktivní performanci se snaží spíše zachytit, či dokonce vyvolat vlastní, subjektivní názory, jednání a projevy sociálního

herce. Velmi často tak činí provokativně a vědomě se pohybují na hraně etického přístupu. Dokumenty tohoto typu mají spíše volnou strukturu, často pracují s dlouhými záběry a přímým zvukem prostředí a jejich montáž, včetně montáže zvuku a hudby, může kombinovat obrazový materiál různé povahy (archivní metráž, rodinný film, fotografie, inscenace či rekonstrukce) a hrát si s dynamikou, rytmem i tónem (od napětí k ironii).

V našem prostředí se pro označení ne-výkladových metod dokumentaristiky vžilo pojmenování autorský dokument, tedy pojmenování akcentující zásadní vklad tvůrce-autora. Je to nicméně pojmenování lokální a v mnoha ohledech nepřesné. Především proto, že neodkazuje ke konkrétním postupům a praktikám, ale sugeruje, že se jedná o dokumenty silné tvůrčí vize, v nichž je využití výrazových prostředků uzpůsobeno stylové i myšlenkové integritě a komplexitě díla. To přitom o tolika českých dokumentech posledních let neplatí už právě proto, že mnohé z nich, odmítající koncepci, sází spíše na nahodilost, hru a zmiňovanou improvizaci. Tzv. autorské dokumenty upřednostňují bezprostřednost před stylovou vytržbeností, a i proto se nezřídka setkávají s velmi ambivalentními reakcemi: co jedni vnímají jako povrchní žonglování s významy, jiným zdá se být hloubkovou sondou,

co těm přijde jako exploatace kuriózních pozlátek, druzí nazývají odvážným průzkumnictvím. Ve všech případech jde nicméně především o hledisko a s ním spjatá očekávání a o smířlivou otevřenost diváka přijmout dokumentární film spíše jako experiment, jehož cílem nutně nemusí být odhalení důležitých pravd, ale ohledávání jejich symptomů.

V rozhovoru s Michalem Procházkou a Martinem Švomou, otištěném v Právu v roce 2002 a on-line dostupném na dokweb.net, se oslovení tvůrci (Jan Gogola, Vít Janeček, Martin Mareček a Filip Remunda) vyjadřovali k vlastnímu přístupu k dokumentaristice skrze koncept „jinakosti“, na němž je de facto založen též pojem tzv. autorského filmu. Zahrnuje avantgardní gesto odklonu od tradice, od konvenčních a v daném oboru nejrozšířenějších forem, vstříc hledáctví, od výkladu a popisu k rozvaze, jež nenabízí jednostranný výklad, ale je otevřena divácké interpretaci. V mnoha ohledech tak debata o „jiné kinematografii“ a autorském dokumentu aktualizovala většinu z kanonických témat diskurzu o avantgardním, experimentálním a zčásti též nezávislém filmu. U nás to byl ostatně už Alexander Hackenschmied na počátku 30. let, kdo uvažoval o nezávislém filmu jako o filmu, jenž je nezávislý svým stylem a poetikou a usiluje o překonávání hranic a možnosti filmového výrazu,

aniž by se vzdával závislosti na institucích, jimiž je financován. Velmi zřetelně tak odhaloval často opomíjený aspekt avantgardy jako experimentu bytostně zaklíněného v rámci liberálních zakázkových struktur (zejména reklamy).

Úvahy o „jiné kinematografii“ se ve zmíněném rozhovoru pohybovaly na abstraktní rovině představ spíše než jednoznačných vymezeních, avšak společnou linií všech reflexí byla teze o jiné/autorské kinematografii jako tendující k využití hry, nápadu či experimentu k dosažení „esejistického“ cíle vědomí souvislostí. Esej můžeme chápat jako dokumentaristický druh do značné míry nadřazený většině ostatních, které jsme zmiňovali. Esejisticky lze pojmut portrét, sociální i historickou problematiku, v eseji lze pracovat s inscenací i střihovou koláží. Eseje umožňují využívat i pozorování a režisérskou performanci, avšak směřují ke komplexnější, meditativní či provokující výpovědi. Pro šíři svého záběru je filmová esej přirozeně nejvitalnější dokumentární formou, požadavek na komplexnost a koncepčnost na rovině stylu i myšlenky ji současně situuje na úroveň pomyslného vrcholu dokumentární tvorby.

Stačí jen letmé zamyšlení nad tím, kolik skutečně komplexních filmových esejí v dějinách kinematografie vzniklo, aby bylo zřejmé, že „jiný film“ ve smyslu promyšleně experimentující

filmové eseje je více ideálem než běžnou praxí. Za tzv. autorský dokument je naopak označováno stále více filmů a jeho význam jako pojmu tak poněkud devaluje. Směšovat či volně zaměňovat tento pojem s úvahovým konstruktem „jiné kinematografie“ je tudíž poněkud ošemetné. Zejména pokud nepotlačíme pokušení definovat jeho podstatu (odklon od dominantních metod a postupů) hodnotově a chápat tzv. autorský dokument jako a priori lepší, pronikavější apod. Přístup založený na průzkumnictví, jež vědomě a permanentně narušuje status quo, nemá udávat dominantní trend a vytvářet kult, v tomto případě kult tzv. autorského dokumentu, neboť prosazováním alternativní praxe jako normy tato ztrácí svůj smysl.

V polovině druhé dekády 21. století navíc musíme k trendu tzv. autorského dokumentu, s nímž je spojována skupina tvůrců prosazujících se na konci 90. let a z většiny zahrnutých v této knize, přistupovat s odstupem a s vědomím, že se zrodil a přetrvával v době, kdy se spolu s rozvojem digitální technologie začaly stírat hranice amatérské a profesionální tvorby a spolu s tím se také zásadně proměnily představy o tom, co je standardní a co „jiné“. Dostupnost vizuální kultury, minulé i současné, se výrazně zjednodušila, klíčovými přístupovými body dávno nejsou jen kina, filmové festivaly, televize a paměťové

nosiče typu VHS a DVD, vizuální a mediální encyklopedie diváků se rozrostly. V důsledku toho se také upravila kritéria toho, co pokládat za osobitou alternativu, a to především směrem k důslednějšímu přibližování se ideálu filmové eseje, uvědomělé stylizaci, důmyslnější hře s hranicemi dokumentu a fikce či k formátům dokudramatu, mockumentu a podobně. Tento trend se promítl také do tvorby mladších dokumentaristů (Lukáše Kokeše, Kláry Tasovské, Petra Hátleho, ale též Bohdana Bláhovce či Ivo Bystřičana). Na jejich filmech jsou zřetelně patrné stylové posuny vyplývající z nových možností digitální technologie — zejména stále snazší způsob dosažení vysoké obrazové kvality, stále snazší manipulace zvukové i obrazové stopy a kreativní montáže v postprodukci. Kromě toho ale také ustupují od provokujícího performativu k různorodějším a stylově sevřenějším polohám, ať už ve smyslu konceptuálního experimentu, vyhraněné stylizace a podobně.

Zastavení třetí: Zázemí

Díváme-li se na situaci produkčního zázemí dokumentárního filmu z dnešní perspektivy, lze na být dojmu relativně stabilizované a relativně se rozvíjející oblasti. Dokumentu se soustavně věnuje několik samostatných produkčních společností — je jednak součástí portfolia těch, které

se vedle toho zaměřují na celovečerní hranou tvorbu (Negativ, Evolution Films, nutprodukce), jednak jej produkují i specializované firmy (Hypermarket Films, Produkce Radim Procházka, endorfilm, Film & Sociologie aj.). Stále nicméně není výjimkou, že si dokumentaristé produkují filmy sami (Martin Řezníček, Robert Kirchhoff, Peter Kerekes aj.), případně vznikají i účelové značky pokrývající mnohdy jen jeden či několik málo projektů. Silného koproducenta nacházejí dokumentaristé stále v televizích, zejména v České televizi, ale například i v HBO, obnoveně fungují také grantové subvence Státního fondu kinematografie, různé typy specializované podpory typu školení, workshopů, pitching fór, podpory developmentu i distribuce nabízí Institut dokumentárního filmu. Ano, situace se zlepšila, prostředí se profesionalizovalo. Zní to logicky, a tudíž banálně, avšak je třeba to říci, aby bylo možné zaznamenat vývoj.

Na počátku 90. let se totiž oblast dokumentaristiky spolu s animací ze zániku státního monopolu a privatizace klíčových institucí, Barrandova a Krátkého filmu, vzpamatovávala ještě dramatičtěji než oblast hraného filmu. S proměnou programování kin a ústupem předfilmů (doplnění celovečerního filmu krátkým, zpravidla dokumentárním filmem) ostatně zcela zmizela i poptávka po krátkých formách určených pro

kina a zásadním zadavatelem i partnerem dokumentaristů se v této situaci stala Česká televize. Ta v této době přemýšlela především v logice vlastních cyklů a dokumentaristům, kteří zánikem Krátkého filmu získali svobodu, ale přišli též o každodenní zaměstnání, dala příležitost zapojit se například do cyklicky koncipovaných pořadů typu *GEN* (později *GENUS*), *OKO*, *Jak se žije...*, *EGO*, *Diagnóza* a dalších. Cykly a seriály samozřejmě dlouhodobě patří ke standardu televizní produkce a programování, vznikaly a vznikají dodnes ve velké míře, je však třeba říci, že práce na nich již není jedinou či jednou z mála alternativ dokumentaristické práce.

Z hlediska vztahů české dokumentaristiky a televize, zvláště té České, je ostatně zajímavé sledovat právě různá stadia družné nevraživosti, jimiž prošel a s jakými důsledky. Spolupracovat s televizí po dlouhou dobu bylo a pro mnoho z tvůrců dodnes je zcela nevyhnutelné — ať už uvažují o televizní distribuci svého filmu, shánějí zakázkovou práci (byť i dramaturgickou) na doplnění svého živobytí nebo uvažují o koprodukcí. Ostatně i těch několik společností, které fungovaly samostatně na počátku 90. let, Febio s.r.o. Fera Feniče, Originální videojournal, společnost K2 dokumentaristy Pavla Štingla či Nadace film a sociologie, bylo s praxí ČT relativně konformní — přizpůsobovaly se volbou

témat i formátu. Z výše uvedených stála společnost Febio za neúspěšnějšími cykly: *GENEM*, *GENUSEM*, *OKEM* i cyklem *Jak se žije*, K2 pak za *Takoví jsme byli my*, *dobří rodáci aneb Z letopisů Máselné Lhoty*. Česká televize ve své tvorbě dlouhodobě preferovala a preferuje publicistické formáty, klade důraz na informativní hodnoty dokumentární tvorby. Ve své programové strategii se tak ještě v roce 2002 například explicitně hlásila k potřebě „sjednocování formátů televizních dokumentů, důraz[u] na opakovaně vysílatelné tematizované řady dokumentů“. Nemenší konzervativnost pak stvrzovala svým „základním dramaturgickým požadavkem na současnou produkci dokumentárních cyklů“, jímž měla být „formální slučitelnost nových řad dokumentů s těmito [stávajícími] fondy, aby s nimi Česká televize mohla vhodným způsobem pracovat při sestavování vysílacích schémat a uspokojování stejné cílové skupiny diváků v pravidelných schématických časech“. Právě s ustavením klíčového kritéria ve „slučitelnosti“ s tím, co již existuje, touto svou normotvornou formativní rétorikou, Česká televize velmi zřetelně proklamovala, že její postoj k dokumentaristice je tradicionalistický, nepřilíživě otevřený novým (žánrovým, formátovým a jiným) podnětům a staví na potvrzování zavedených schémat.

Jako alternativa vůči práci v takto definovaných strukturách se pak zcela zřetelně profilovala Burza námětů, která se konala ve dnech 25. až 28. října 2001 pod záštitou MFDF Ji. hlava 2001. Úvodní slova jejího manuálu hovořila o potřebě mladých tvůrců nalézt možnosti realizovat své záměry mimo hranice vymezované právě dramaturgií ČT a přiblížit české tvůrce blíže evropskému standardu. Nepřímo se zmiňovala též o tom, která stávající situace nepřeje toliko originálnímu nápadu jako ověřenému kontaktu na správných místech a narážela na protekcionismus zavedených tvůrců. Burzu námětů, jakožto první pitching fórum, o několik měsíců později následovalo založení Institutu dokumentárního filmu a s ním též ještě intenzivnější přesah české dokumentaristiky k evropským strukturám. V roce 2002 byla v České republice též zřízena kancelář programu MEDIA, která od té doby systematicky podporuje projekt East European Fóra, v jehož rámci se setkávají východoevropští dokumentaristé s evropskými televizními producenty.

Aniž by bylo třeba zde podrobně rozebírat jednotlivé aktivity Institutu dokumentárního filmu, snadno dohledatelné na webu dokweb.net, je zřejmé, že význam založení instituce i jejich dalších aktivit byl ve smyslu provazování střední, východní a západní Evropy z hlediska filmové

dokumentaristiky zásadní. Dílčí projekty Ex Oriente Film, East European Forum, Dok.Incubator a East Silver pokrývají podporu ve všech stadiích práce na dokumentárním filmu (vývoj; financování, tj. oslovování producentů, koproducentů, pobídky k předkupu práv či další formy finanční podpory; dramaturgickou koordinaci; propagaci a posilování šance na uvedení v mezinárodní distribuci). Český dokumentární film nicméně dlouhodobě vstupoval a stále vstupuje jen minimálně do zahraničních koprodukcí a z aktivit IDF těží spíše na lokální úrovni a ve smyslu postprodukčního života filmu — tj. na poli distribuce, přihlašuje své snímky na trh East Silver. Nezna-mená to, že by české dokumentaristické projekty nebyly vybírány jako účastníci East European Fóra — platformy napomáhající prosadit projekt pro koprodukcí —, to se naopak děje pravidelně. Ne každý z těchto projektů je nicméně dotažen právě k takovému konci, jímž je zahraniční koprodukce, byť by se dalo říci, že i v tomto ohledu se trend posouvá.

Aktivity Institutu dokumentárního filmu byly přitom dlouhodobě navázány na jihlavský festival, při jehož příležitosti se také řada klíčových událostí stále odehrává. Přesto i v tomto svazku došlo k rozporu a částečnému přehodnocení vztahů. Na počátku roku 2012 Institut proklamoval odloučení od jihlavského festivalu

„přesunem většiny svých aktivit do Prahy“, v důsledku nicméně spolupráci s ním plně nepřerušil. Spíše než o přesunu bychom mohli hovořit o rozšíření činnosti a proměně základny. K říjnovým aktivitám spjatým s jihlavským festivalem přibýly pražské březnové, realizované ve spolupráci s festivalem dokumentárních filmů o lidských právech Jeden svět — zde byl právě od roku 2012 rozběhnut projekt East Doc Platform, prezentující se jako klíčová „dokumentární industry událost v regionu“. East Doc Platform tvoří svým způsobem nadstavbu pro dosavadní činnosti Institutu — zaštiťuje East European Fórum i videotéku a trh East Silver, zvláště a nově pak též podpůrný program rozvoje cross-mediálních dokumentů (Doc Tank). Jihlavský festival je nicméně i nadále jedním z míst putujících workshopů Ex Oriente a prezentace trhu East Silver a rozvíjí koncept svého samostatného Industry portfolia.

Festivaly, trhy a podpůrné programy filmového průmyslu se navzájem potřebují. Současně však potřebují udržovat a profilovat svou tvář ve vztahu k veřejnosti i subjektům grantové podpory. Jakožto závislé na veřejných financích snaží se reagovat na většinu podnětů, které právě ze strany poskytovatelů grantů přicházejí, logicky tudíž často různě rozšiřují spektrum svých aktivit a v důsledku se ve svých zájmech i cílech navzá-

jem překrývají. Konkurenční prostředí na malém trhu pak do značné míry též podporuje vzájemnou kritiku, řevnivost či svárliivost — koexistenci v družné nevraživosti. Stejný efekt, byť odlišně motivovaný, pak mají, jak jsme naznačovali, též vztahy dokumentaristů s Českou televizí.

Čeští dokumentaristé s televizí aktivně spolupracovali a spolupracují na postech dramaturgů (zejm. Jan Gogola, Martin Mareček, Veronika Sobková) i režisérů, své solitérní, nezakázkové projekty pak realizují primárně (ale ne výlučně) mimo její struktury. I přes kontinuální kritiku mechanismů určujících limity dokumentaristické práce v televizních strukturách jde přitom o koexistenci v zásadě symbiotickou — navzdory nutnému vyjednávání a kompromisům z ní v důsledku těží obě strany — Česká televize naplní program, dokumentaristé v podobě zakázky, jež byla po celé dějiny kinematografie zcela zásadní podpůrnou platformou nezávislé filmové tvorby. Česká televize současně spolu s nástupem Petra Dvořáka do čela instituce provedla na počátku roku 2012 změnu v systému organizace produkce a zavedením pozice kreativních (tvůrčích) producentů též proklamovala větší otevřenost v přístupu k novým formátům, a to včetně oblasti dokumentaristiky. Na některá místa nových kreativních producentů přitom přišli lidé spjatí právě s jihlavským festivalem či

s FAMU (např. Petr Kubica — dlouholetý dramaturg festivalu a vyučující Katedry dokumentární tvorby FAMU, Kamila Zlatušková, věnující se též vlastní tvorbě). Tento moment, skutečnost, že dokumentaristé tendující k nezávislé tvorbě získali své vyjednávače přímo v televizních strukturách, také podpořil vznik řady nových pořadů, v jejichž rámci je možné realizovat „seminezávislou“ práci (např. *Český žurnál* aj.).

Do značné míry by tak bylo možné říci, že tento vztah prošel v první dekádě nového tisíciletí vývojovou křivkou od vymezování se vůči televizi k návratu k ní poté, co bylo prostředí v pozitivním smyslu „poučeno vývojem“ — rozjezdem východo- a středoevropských dokumentárních platforem, navázáním mezinárodních kontaktů a spolupráce a potvrzením si, že každá spolupráce s externím finančním partnerem, nejen s Českou televizí, znamená kompromisy a přizpůsobování se jeho požadavkům. Domácí i zahraniční televize i festivaly mají svou dramaturgii, svá kritéria výběru (v nichž bývají zahrnuty nároky na formát, téma i způsob zpracování) a mají logický sklon projekty modelovat právě v souladu s nimi.

Zastavení čtvrté: Prostor pro obraz

Může se zdát zarážející, že jsme v souvislosti s vývojem českého dokumentu dosud nepromlu-

vili konkrétněji o založení jihlavského festivalu, že se textem jen decentně míhal. Bylo tomu tak proto, že jeho klíčovým významem v roce 1997 bylo především otevření nového prostoru pro obraz. Akci se v samostatném textu tohoto sborníku navíc věnuje Vít Janeček, proto se nabízí pojmut ji zde v širším kontextu obrazovek či pláten, na něž mohl český dokumentární film od poloviny 90. let vstupovat. V situaci zcela minimálního uplatnění filmů dokumentárního zaměření v kinech byla v tomto období, jak jsme již psali, klíčovou platformou prezentace dokumentárních filmů skutečně pouze Česká televize. Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě tak nabídl nejen prezentační platformu, ale jakožto živý prostor oproti televizi též příležitost o filmech hovořit a více psát, a obecně tudíž výrazně zkultivoval sféru zájmu o ně. Vedle festivalu v Jihlavě se nicméně prostředí stále více rozrůžňovalo a přibývaly i další akce.

Už v roce 1999 vzniká při neziskové organizaci Člověk v tísni festival snímků o lidských právech Jeden svět. V devadesátých letech spíše pasivně udržovaná tradice festivalu populárně-vědeckých filmů Academia Film Olomouc nabrala „ozdravný“ trend s rokem 2007, kdy festival převzala Katedra divadelních, filmových a mediálních studií Univerzity Palackého. Festival svou orientaci jednoznačně vymezil vztahy

kinematografie s vědou, jakožto prostor pro faktuální kinematografii, a svou činnost taktéž zásadně internacionalizoval. Festivaly se současně staly klíčovými koordinačními institucemi pro uvádění filmů v běžných kinech. K pravidelným akcím patří například Dokumentární pondělí v pražském kině Světozor, jihlavský festival též ve spolupráci se společností Verascum Indigo Richarda Němce rozběhl pofestivalovou prezentaci festivalových dokumentů v rámci projektu Česká radost v českých kinech, přičemž vybrané filmy jsou dále nabízeny kinům či případným dalším projekčním prostorům na DVD či BR discích. Před festivalem se dále pravidelně pořádají privátněji laděné projekce vybraných dokončovaných dokumentů, které v sekci Česká radost nebo Mezi moři teprve budou uvedeny, a to v rámci projektu Živé kino. Přístup k dokumentárním filmům naladěným divákům usnadňuje též projekt Jednoho světa s názvem Promítej i ty!

Dokumentární snímky přirozeně nejsou bestsellery a neosloví každého. Na straně druhé je jejich výhodou rozepjatost mimo čistě kulturně-uměleckou sféru — k politice, sociologii, filozofii, historii, antropologii, mezinárodním vztahům a podobně. Proto k jejich uvádění díky možnosti projekce z DVD či počítače stále častěji dochází právě mimo běžná kina, v kontextech odvozených právě od tématu jejich zaměření —

ať už se jedná o univerzity, prostory různých občanských hnutí či zájmových spolků a podobně. Stále progresivněji se rozvíjející platformou pro uvádění dokumentárních filmů je pak samozřejmě web, v případě dokumentárního filmu pak portál dafilms.cz, jakožto aktivita živená partnerstvím evropských festivalů dokumentárního filmu CPH:DOX Copenhagen, DOK Leipzig, FID Marseille, MFDF Ji.hlava, Planete Doc Film Festival, Visions du Réel Nyon a Doclisboa. Dramaturgie dafilms.cz sestavuje filmy do tematických, autorských i jiných balíčků a retrospektiv za drobné poplatky ke stažení či on-line sledování a v množství různých aktuálních akcí též zdarma.

Prostor pro obraz (dokumentárního filmu) se navzdory různým skepsím od cyklické logiky České televize skutečně odpoutal, byť série nadále sytí program a orientují naši kulturní spotřebu i za televizními hranicemi.

Zastavení páte: Paměť dneška, dnešek paměti

Z tematického bilancování české dokumentární tvorby posledních dvou dekád vychází současná česká dokumentaristika jako poměrně soudržný terén vymezený zájmem o domácí aktuální dění v jeho sociálních, politických, ekonomických, ale též filozofických či historických souvislostech. Onen „dějinný“ aspekt je

současně mimo oblast historicky zaměřeného populárně-vědeckého filmu třeba považovat za jev spíše výjimečný a stále více ustupující. Osten moderních českých dějin v naší současnosti provokuje, především jde-li o osudy českého pohraničí a otázky česko-německých vztahů, ojediněle narážíme na s tím související problematiku někdejší české multikulturality. Typičtější je nicméně vztahovat se k českým dějinám na obecnější rovině ve smyslu kolektivní paměti, zajímá-li nás v obecnějších obrysech fenomén tzv. „českosti“. Jde tedy mnohem spíše o perspektivu ohlédnutí, která chápe minulost jako neodmyslitelnou součást dneška, méně o sám historický průzkum.

Přestože je téma kontaminace paměti v řadě dokumentů poměrně zásadní, nejčastějším východiskem zůstává pro současnou českou dokumentaristiku lokální současnost. Nahlodávání problémů současné politické scény, problémů životního prostředí i socioekonomických vztahů, důsledků spotřební kultury, vlivu médií a podobně. Právě téma médií a mediovanosti dnešního světa pak velmi často bývá momentem uvědomění si kamery, odrazištěm k jejímu zviditelnění či použití tak, aby filmař právě tímto způsobem nahlédl ironické či patologické roviny našeho obkloповání se reálnými i virtuálními obrazy a upínání se k nim.

Jak uvidíme podrobněji v dílčích textech této knihy, jsou nicméně témata dokumentárních filmů bezprostředně spjata s gestem či polohou filmařského přístupu — a tím může být ironie stejně jako empatie. Ač je vytváření generalizací vždy ošemetné, dalo by se myslím říci, že pokud filmy a tvůrce, jimiž se zde zabýváme, skutečně něco spojuje, pak je to právě způsob vztahování se k tématům, jimiž se ve svých snímcích zabývají. Arcigesto, jímž svou dokumentaristiku ve snímku *Setkat se s filmem* charakterizuje Karel Vachek, je gesto agresivní harmonie. To spočívá ve schopnosti pochopit situaci, její povahu, náladu, rytmus i tempo, naladit se na ni a pro její zpracování odhalit adekvátní nástroje. Ty však použít agresivně, narušitelsky, neboť takový postup je maximálně obnažující. Dalo by se říci, že principiálně jde o gesto blízké Gogolovi, Klusákovi s Remundou, Marečkovi, Králové, Hníkové i Janečkovi, jednotlivě se však liší v radikalitě jeho naplňování. Spojuje je rozčilené zaujetí (problémy současnosti i vlastní prací), otištění tohoto gesta v dílčích filmech se však diametrálně liší.

Poznámka závěrem

Texty této knihy jsou esejistickým ohlédnutím za trendem, jež lze v české dokumentaristice sledovat od poloviny či přesněji konce 90. let

a jež ovlivnil porevoluční rozvoj Katedry dokumentární tvorby FAMU, vznik jihlavského festivalu a nepochybně též osobnost Karla Vachka. Název knihy — Generace Jihlava — byl zvolen spíše v nadsázce, jako dobrý slogan, který upoutá, ale jež je upřímně třeba spíše problematizovat než potvrzovat. S tímto sloganem tedy pracujeme spíše jako s určitou metaforou časoprostorově chápaného fenoménu, jímž je proměna české dokumentaristiky na přelomu 20. a 21. století. Cílem tohoto svazku totiž není ani mýtotočnosť, ani mýtobornost, ale kritický náhled na specifickou výseč terénu české porevoluční dokumentaristiky, a to perspektivou vybraných děl výrazných tvůrčích osobností, jejichž filmy umožnily zviditelnit okolnosti konce 90. let. Jejich práci nechápeme ani jako generační výpověď, ani jako aktivitu spjatou výhradně s jihlavským festivalem. Přistupujeme k ní nehymnický, zkoumavě, podrobným zamyšlením nad několika konkrétními díly. Vycházeli jsme přitom ze společného zadání, inspirovat se rozborem jednoho klíčového filmu k obecnější reflexi stylu, poetiky či filmařské metody daného tvůrce. Každému z autorů byla přitom ponechána volnost v přístupu, pojetí i rozmachu jeho úvah. Upřednostňovali jsme tudíž opět individuální perspektivu před všeobšáhlostí. Individuální perspektiva je totiž klíčovou výsadou

plodného dialogu, jež jsme zde nikoli přímo, ale nepřímý chtěli navázat. Tuto knihu totiž chápeme jako svého druhu laboratoř — experimentální pole montáže svébytných textů, v němž se individuální perspektivy položeny prostě vedle sebe nechtěně a nepřímý střetávají. Režiséry, jimž se věnují jednotliví filmoví publicisté, jsme tudíž také požádali o jejich texty — tentokrát pojednání o svých vlastních kolezích, jež jsme jim určili prostě losem. Bylo to rozhodnutí trouble i odvážné. Tím, že provádělo s dokumentaristy hru v žánru, jemuž se nevěnují (tj. psaní textů), a stavělo je do vzájemné konfrontace. Současně tím, že se vzdávalo jakékoli možnosti usměrňovat výsledek. Z odstupů se domnívám, že k dialogu na stránkách této knihy na významové rovině skutečně dochází, a doufám, že jeho frekvenci odhalí též zvidavý čtenář a ocení jeho vyzývavost v polohách souladu i tření.

Petr Fischer zde tedy nahlíží *Český sen* Víta Klusáka a Filipa Remundy perspektivou ideologie kamery a uvažuje jeho prostřednictvím o žánrových konvencích vs. žánrové specifčnosti dokumentární tvorby. Vít Janeček rozvádí své dříve publikované úvahy o tomto filmu vyzdvižením významu „hyperobrazu“ davu běžícího k falešnému supermarketu. Jan Kolář vede spolu s filmy Jana Gogoly polemiku nad hranicemi dokumentárního filmu a hravými

možnostmi jejich překračování. O hravosti a Gogolovi jako hráči je též poznámka Martina Marečka. Magda Španihelová si na tvorbě Martina Marečka všimá potřeby pracovat s filmem mimo ryze uměleckou sféru jako s nástrojem proměny a vidí jej jako autora, jež jednotlivé situace a výroky, s nimiž je konfrontován, vedou k tázání nad obecnějšími, a nejobecnějším problémy života v současném světě. Na sílu kamery a přemýšlení v souvislostech široce rozevřených kontextů u Marečka upozorňuje i reflexe Lucie Králové. Matěj Nytra i Jan Gogola, jeden analýzou širokého souboru děl, druhý jazykově-formální hříčkou, odhalují nezávisle na sobě jádro přístupu Lucie Králové k dokumentárnímu filmu v hledačství. Antonín Tesař se pozastavuje nad velmi obtížně uchopitelným problémem provokativní naivity v metodě Eriky Hníkové. Rýpání a dlouhání jako metodu, již Erika Hníková krom neshledatelné neústupnosti používá v komunikaci s kameramanem i sociálními herci, v osobní vzpomínce přibližuje Vít Klusák, jako autorku tělesných a seznamovacích filmů ji mimo jiné vidí Filip Remunda. Michal Procházka provádí obsáhlý tematický rozbor snímku Víta Janečka *Ivetka a hora* a dokazuje, že síla Janečkových filmů není na rozdíl od ostatních postavena tolik na osobitosti formy a stylu ani na provokaci a performanci, ale těží z fascinovaného ponoru

do problému, pečlivé volby mluvčích, ochoty naslouchat a odposlechnuté pak dále tvořivě rozvíjet a dávat do kontextu s jiným odposlechnutým. O upřímnosti a vnitřním zaujetí tématem v Janečkově případě píše Erika Hníková.

Práce na této knize nás všechny současně obdařila dvěma velkými, nazvala bych to mentálními břemeny. Prvním problémem, s nímž jsme se jako autoři této knihy dlouhodobě vypořádávali, a mnozí stále vypořádáváme, je palčivé vědomí neúplnosti. Neúplnosti, která je nespravedlivá, ale nutná, pokud nechcete vytvořit encyklopedii či databázi. Éra informační expanze, v níž žijeme, vytvoří desítky slovníkových hesel za den. Je to však právě sběratel informací, kdo prahne po úplnosti. Esejista si z jeho práce půjčuje část a uvádí ji do souvislostí. A riziko nařčení z neúplnosti s sebou vláčí jako břímě. Problémem druhým, od toho prvního přímo odvozeným, pak byla potřeba výběru. V této knize píšeme o jedné tvůrčí dvojici a pěti dokumentaristech, jako by kolem nich neexistoval přinejmenším tucet dalších, kteří natočili své první filmy v podobné době a dokumentaristice se i nadále věnují, dva tucty tvůrců mladších, mnohých ještě studujících na FAMU, a přece se už aktivně prosazujících jak v domácím, tak zahraničním prostředí, a nespočet těch, kteří na jejich projektech spolupracují jako kameramani, zvukaři,

střihači, dramaturgové či na jiných postech. Ob-
sáhnout celek jako organické spektrum by bylo
jistě záslužné, avšak žádalo by si jiné metodické
vymezení. Není to zodpovědně možné a myslím,
že ani plodné, v projektu primárně nastaveném
jako esejistický dialog, nikoli akademické dějiny
dokumentárního filmu.

Budiž tudíž tato kniha ukázkou energie mys-
let o současném českém dokumentárním filmu,
již bude možné v budoucnosti formovat, rozvíjet
a směřovat též k dosud nedostatečně (či nedo-
statečně hluboce) zpracovaným tématům.