

# Čas a střih v dokumentárním filmu

Miroslav Janek

*Říká se, že stříhat film znamená ho podruhé režírovat. V dokumentární tvorbě stříhat často znamená režírovat film poprvé a jedinkrát.*

(Ralph Rosenblum)

## Úvod

Mnohý čtenář této stati by mohl ze samotného názvu nabýt dojmu, že se budu zabývat tematikou filmového času ve stříhové skladbě dokumentárních filmů. Není tomu tak. Chci se totiž věnovat problematice nedostatečného času, který je věnován filmům ve střížně. Jinými slovy chci tvrdit, že k tomu, aby se ustříhal dobrý dokumentární film, je potřeba hodně času. Tvrzení to je jistě značně banální, nicméně v běžné praxi stále přehlížené a jeho ignorování často potvrzuje výsledná kvalita některých filmů. Moje přednáška by se tedy mohla jmenovat *Chvála pomalosti* nebo ještě lépe *Manifest pomalosti*.

K tomuto tématu mě inspiroval pohled na mojí choť a spolupracovnici, stříhačku Toničku, která se již druhým rokem vracela domů ze střížny kolem desáté hodiny večerní po dvanáctihodinové pracovní době. Včetně sobot a nedělí. Nebyl to pohled na tvůrčí osobnost, ponořenou do konkrétních problémů stříhové skladby, kterými by se trápila nebo popřípadě povznášela, ale spíš pohled na dostihového koně těsně před posledním okruhem. Věděla, že už má například jen dva dny na dokončení filmu a že tudíž už se nemůže zabývat uměleckými nuancemi výsledného tvaru, ale pouze tím, aby film bez větších krkolomností dokončila a odevzdala producentům, nervózně přešlapujícím přede dveřmi střížny. Důvody k nezbytnému dokončení mohou být například nejrůznější producentské závazky, včetně rezervací určitých postprodukčních pracovišť, datum premiéry, smlouvy s televizí apod. Ať už jsou důvody jakékoliv, dochází zde k velice nelogické situaci: poté, co režisér se svým štábem vynaložil veliké úsilí a peníze, aby film co nejlépe natočil, musí najednou ukončit proces stříhu ještě předtím, než je film ustříhán, tedy odevzdat nedodělaný film, nebo přinejmenším film, o kterém si není zcela jist, že je dodělaný. Tato situace je absurdní zejména proto, že střih nepatří k nejdražším položkám ve filmovém rozpočtu. Pár týdnů nebo měsíců navíc by jistě producenta nezruinovalo, zatímco by získaný čas mohl znamenat výrazné vylepšení konečného tvaru filmu. A to vůbec nezmiňuji možnost úplného přestříhání filmu od samého základu v případě, že není vůbec schopen života. U nás takováto praxe není běžná, ale třeba v americkém filmu to není nic neznámého.

## Mantinely

*Člověk musí vždycky nechat dveře do ateliéru otevřené, protože někdo nebo něco může zničehonic přijít.*

(Jean Renoir)

Nejprve je nutné si vymezit pole působnosti. Pochopitelně se moje zamyšlení netýká například tzv. dokumentů, produkovaných Českou televizí. Na hodinový pořad dostane zoufalý režisér 5 natáčecích dnů a 10 dnů ve střížně. V takto daném čase prostě není možné nic zajímavého vytvořit, režisér se z nouze uchyluje k dlouhým monologům, tzv. mluvícím hlavám, které občas prostříhne nějakou akcí, jejíž (ne)zajímavost se obvykle snaží vylepšit hudbou coby dynamickým elementem. Takovéto pracovní podmínky vedou k zamyšlení po samotném smyslu našeho dokumentaristického konání.

Dále se moje úvahy netýkají dokumentů přírodních, vědeckých, vzdělávacích a všech ostatních tvarů, vycházejících z nějaké předem do hloubky promyšlené teze. U takových filmů je skutečně hlavně třeba materiál logicky seřadit a zrytmizovat, takže délka stříhu už záleží na mechanické zručnosti střihače.

Budu se tedy výhradně zabývat dokumentárními filmy, které v průběhu natáčení a stříhu hledají nejen svoji výpovědní hodnotu, ale také způsob vyprávění. Filmy, ve kterých není apriori známo, kudy se budou ubírat. Filmy, u kterých si není autor tak skálopevně jistý výsledkem nebo dokonce výsledkem úmyslně nechce znát. Filmy, které hledají nejen svoje sdělení, ale i svoji formu. Jinými slovy, mluvím také o svých filmech.

## Chačipe

Nedávno jsem dokončil hodinový dokument s názvem *Chačipe*, příběhy dětí z jednoho dětského domova. Natáčení filmu se protáhlo na dva a půl roku a další tři měsíce jsme strávili ve střížně. Náhodou se mi dostal do rukou můj původní námět, který jsem napsal půl roku před začátkem natáčení a od té doby jsem ho neviděl. Skutečně jsem žasnul nad tím, jak moc se výsledný film podobá původnímu námětu. Přitom jsem ho napsal po pouhém jednodenním setkání s dotyčnými dětmi. Vlastně jsem si jen tak snil, vymýšlel, přál cosi. Moje překvapení z podobnosti námětu a výsledného filmu pramenilo především z pocitu naprosté zmatečnosti v průběhu natáčení. Realita jakoby zaskočila moji představu o tom, jak se budou děti projevat. Cosi jsem točil, ale měl jsem stále dojem, že to jsou jen nějaké bezvýznamné předtáčky, že ten film začnu točit teprve tehdy, až na to budeme mít nějaké peníze. Když byly konečně sepsány smlouvy, tak jsem si s hrůzou uvědomil, že už nemám co točit, že už pominulo to vzácné období nahuštěné energie, živené intenzitou našich společných prožitků. Navíc se shodou okolností celá řada dětí, se kterými jsem hodně natáčel, odstěhovala z dětského domova do pěstounských rodin nebo zpět k rodičům nebo do jiného domova. S velkými obavami jsem nesl natočený materiál do střížny, kde jsme začali hledat jeho smysl a potenciál. Naštěstí jsme poměrně brzo objevili způsob vyprávění, já jsem ještě několikrát zajel do domova natočit řadu zvukových záznamů a v průběhu následujících tří měsíců jsme doslova každý den hledali ten správný tvar. Jak to, že přes veškerou moji nejistotu se smyčka mezi námětem a výsledným filmem uzavřela? Patrně proto, že

jsem se podvědomě nechal celou dobu vést původním záměrem, ačkoliv jsem měl dojem, že ten film, který jsem chtěl natočit, se vlastně neděje.

O smyčce mezi námětem, realizací a výsledným filmem říká režisér Robert Altman: *Na začátku máme scénář nebo námět, potom na tom začneme dělat a ono se to změní v něco docela jiného. A potom, když je film hotov, tak se ohlédněš a řekneš – moment, vždyť to je skoro stejný jako to, s čím jsme začali.*

Jako kameraman jsem byl několikrát při natáčení svědkem situace, ve které náhle došlo k nečekaně spontánnímu, překvapivému a řečněmu okouzujícímu projevu filmovaných osob. Stalo se něco, co bych sám určitě s velkým povděkem okamžitě natočil. Avšak režisér se tím nechtěl zabývat, protože už měl na mysli jiné scény, které si dopředu naplánoval, a byl na splnění svého úkolu natolik zaměřen, že nebyl schopen reagovat na vzniklou situaci. Jakoby se vzdával daru, který mu na natáčení seslala prozřetelnost a hravá náhoda.

Díky onomu nečekanému a překvapivému se však může film začít ubírat trochu jiným směrem, než si autor původně představoval. O to více času musí strávit ve střížně nasloucháním a snahou porozumět skutečným kvalitám a potenciálu natočeného materiálu. Musí začít hledat svůj film opět z bodu nula.

### **Bod nula**

*Natočený materiál může být v období stříhu chytřejší, než režisér a stříhač.*  
(Sergej Ejzenštejn)

Od samotného začátku je režisér nadšený, posedlý a okouzlený svým námětem. V průběhu natáčení si ani kolikrát neuvědomí, že filmovaná realita je někdy poněkud odlišná od jeho původních představ. Když nastoupí do střížny, většinou ještě stále chce začít stříhat ten svůj původní film a není schopen se podívat čerstvým pohledem na natočený materiál. Není schopen vymazat z paměti původní impulsy. Není schopen hledat a nalézt v materiálu jeho pravou hodnotu, která se skrývá v mlžném oparu jeho starých nápadů a představ. Jinými slovy, dělá od začátku jeden a ten samý film a chce toto aplikovat i ve střížně, aniž by si uvědomil, že během natáčení život něco přidal a něco ubral. I když je často na konci smysl výsledného filmu totožný se smyslem námětu, často se stává, že ve střížně se s natočeným materiálem musí zacházet jinak, než si autor představoval.

Před mnoha lety jsem si toto neuvědomoval a pustil jsem se sám do stříhání svého dokumentárního filmu *Little City in Space* (Městečko ve vesmíru). Brzy jsem se ocitl v bludných kruzích, ze kterých jsem se snažil velmi pracně a velmi dlouho vymotat. U hraných filmů to není takový problém, ale v případě dokumentů, které vlastně vznikají ve střížně, je pro většinu režisérů opravdu důležité pracovat se stříhačem. Brzy jsem to pochopil a s postupem času jsem se dokonce odnaučil snaze nutit stříhače, aby stříhal ten můj původní námět (někdy i proto, že sám nevím, co s natočeným materiálem dělat). Nechávám mu (vlastně jí) od začátku spoustu času na prozkoumání denních prací a prostoru k hledání nejlepších možností, jak z beztvaré hmoty dostat ty krystaly a jiskry.

Pochopitelně ještě dříve, než se pustíme do samotného stříhu, tak se snažíme zuby nehty vystavět strukturu filmu na papíře. U některých filmů to jde snadno

a rychle, u některých to jde ztuha a byly i takové, u kterých to nešlo vůbec, například u filmu *O Králikovi a hostech*. Každopádně však musíme mít nějaký plán. Potom ze střizny zmizím a pokud střihač nevolá SOS, objevím se až po dokončení prvního hrubého střihu. Když jsem toto udělal poprvé, překvapilo mě, jak je díky mému odstupu snadné při projekci prvního hrubého střihu okamžitě rozpoznat, co funguje a co ne. Co byl střihačův nedocenitelný přínos a kde zase naopak šlápl vedle. A co je hlavní, hned mi bylo celkově jasné, jak pokračovat s filmem dál. Ne, že by to pokračování bylo vždy snadné a rychlé – často jsme narazili na nové, neočekávané překážky – ale důležité je, že jsme měli jasný směr a vítr v plachtách.

Ve stadiu mezi hrubým a čistým střihem dochází k nejpohnějším okamžikům celého tvůrčího procesu – najednou se poprvé objeví pravá tvář budoucího filmu. Do této chvíle bylo ještě nejasné, co to vlastně ve výsledku bude. Ten okamžik obvykle přichází nečekaně, téměř ze dne na den, často k němu dojdeme malou, ale významnou změnou ve struktuře či způsobu používání určitých záběrů nebo zvuků, přidáním několika slov, nebo vyhozením celé sekvence či scény. Od té vzácné chvíle pak už jen zbývá radostně zdokonalovat rytmus, zvukovou dramaturgii a vlastně stále v maličkostech film vylepšovat. Po celou dobu střihu však stále hraje tu nejdůležitější roli počáteční pochopení materiálu střihačem. A to chce čas.

## Famáci

Vzpomínám si na svoji první opravdu seriózní a povznášející střihačskou zkušenost. By jsem zaměstnán jako asistent střihu v Československé televizi a občas jsem po večerech střihal filmy studentů FAMU, kteří z nějakého důvodu nenašli pro spolupráci studenta katedry střihu. Do této chvíle jsem střihal buďto své krátké hrané filmy nebo televizní, víceméně publicistické pořady v rámci svého nového zaměstnání. Jednoho dne vešel do střizny student 2. ročníku dokumentární tvorby Pavel Koutecký se svým ročníkovým portrétem, který se jmenoval *Vždyť přece létat je tak snadné*. Tehdy jsem poprvé zažil skutečnou radost z hledání nějakého filmového tvaru v rámci dokumentárního materiálu. Najednou jsem si uvědomil, že se nemusíme držet nějakého modelu, že si můžeme hrát s formou vyprávění, že dokument může být i humorný, že to zkrátka nemusí být jenom o tom, kolik krávy nadojily nebo o tom, že na třetím nádvoří zámku stojí kašna. A hlavně, že není nutné, aby někdo mluvil v synchronu do kamery.

Podobnou rozkoš jsem zažil s absolventským filmem Michala Pospíšila. Byl to dvacetiminutový dokument o Paříži, postavený pouze na obrazu, hudbě a zvukových atmosférách, film beze slov. Měli jsme snad jen osmdesát minut hrubého materiálu. Vzal jsem si dovolenou a od pondělí do čtvrtka jsme si stále dokola promítali denní práce doma na zeď. Přitom jsme pomaličku dávali dohromady střihací plán. Michal se mi přitom nesnažil vnučovat nějakou svoji předem vykonstruovanou představu o stavbě filmu, takže jsme skutečně začínali z onoho důležitého bodu nula. V pátek odpoledne, když nám střihač Zdenek Patočka uvolnil střiznu, jsme se pustili do samotného střihu a téměř bez přestávek jsme pracovali až do pondělního rána. A film byl hotov. Opět jsem přesvědčen, že takový extrémně krátký čas na samotný střih byl možný jenom díky tomu, že jsme věnovali tolik času studiu hrubého materiálu. Že jsme si ho denně vlévají do žil, že jsme

pochopili jeho puls. Ve střížně jsme pak šli najisto, už nebylo třeba nic zkoušet, jenom jsme slepovali, čistili a rytmizovali. Skutečnost, že nám k přípravám stačily pouhé čtyři dny, byla daná jednak minimálním množstvím natočeného materiálu a jednak jednoduchou (řekněme impresionistickou) formou vyprávění. Většinou však takový omezený čas nestačí.

### Nespatřené

Když jsme začali stříhat jeden z mých prvních dokumentů *Nespatřené* o nevidomých dětech, které fotografují, byl jsem poměrně nadšen z natočeného materiálu. Dokonce nebylo příliš těžké sestavit tzv. papírkový stříh. Materiál byl celkem přehledný a plný okouzlujících momentů. Dokonce se mi zdálo, že i smysl jakéhosi sdělení je celkem jasný. Zkrátka jsem se moc těšil na stříh tohoto filmu. Stalo se ovšem něco nečekaného a nemilého – po zhlédnutí hrubého stříhu jsem měl pocit, že to je ten nejnudnější a nejrozklíženější film, jaký jsem kdy natočil. Materiál po sestřihu jakoby ztratil svoje kouzlo. Tonička byla zoufalá z mého zoufalství. Druhý den jsme si s chladnější hlavou, ale s obavami znovu promítli hrubý sestříh.

Už se mi nezdál tak zoufale nudný, ale pochopil jsem, že tam chybí například prostá informace o tom, že ty děti vlastně chodí denně do školy a že se učí ty samé předměty jako v jiných školách. Vyběhl jsem tedy s nagrou na Loretánské náměstí, našel jsem si několik dětí a nahrál jsem s nimi seznam všech předmětů, které se ve škole učí. Chvilku jsem se zdržel s jednou dívkou, která měla dobrou náladu a začala mi vyprávět další věci, včetně jednoho svého zajímavého snu. Vrátil jsem se s natočeným zvukem do střížny, nebylo toho ani deset minut, ale těchto deset minut, přesněji řečeno úzký výběr z těchto deseti minut, najednou začal dělat zázraky ve stříhové skladbě filmu. Použili jsme sice jen úzký výběr výpovědí a jen na určitých omezených místech filmu, ale účinek byl překvapivě silný. Jakoby tím ožilo i všechno ostatní kolem. Nastal vlastně onen zmíněný okamžik objevení budoucího filmu. Najednou se vrátilo původní kouzlo, které jsem vnímal v hrubém materiálu.

Po několika dalších filmech jsem si uvědomil, že se tato smyčka (denní práce – hrubý stříh – čistý stříh – denní práce) v různých intenzitách opakuje a že tedy není třeba upadat do zoufalství ve stádiu hrubého stříhu. Na druhou stranu se tomu člověk neubrání a možná právě to zoufalství je hnací silou, kterou režisér i stříhač potřebují pro dokončení filmu.

### Americký model (na chvíli bych se zastavil)

S jistou pracovní nostalgií vzpomínám na americký model stříhu. Takový hodinový dokument se běžně stříhal 4–6 měsíců za účasti jednoho až dvou asistentů stříhu (mluvím o klasickém filmovém stříhu). V případě filmu *William Kennedy's Albany* (Albánie Willama Kennedyho) režiséra Dicka Rogerse se stříhání filmu protáhlo na pro mě rekordních 8 měsíců, ale to se stalo hlavně proto, že do procesu zasáhli tzv. experti na dané téma, jakož i dramaturgové televizní stanice PBS, pro kterou byl film určen. Není třeba dodávat, že po jejich zásahu byl výsledný film o něco horší. Jako stříhač, pobírající pravidelné týdenní honoráře, jsem si však neměl na co ztěžovat, v tomto případě mě mrzelo hlavně to, že film už byl úspěšně dokončen a veškeré následující změny mu jenom uškodily. Také

jsem byl značně rozčarován z toho, že úředníci reprezentující společnost, která film financovala, mají právo změnit rozhodnutí režiséra, který film pracně a zodpovědně vytvářel bezmála dva roky. Trochu mi to připomnělo schvalovací procesy Československé televize v době normalizace. Ostatně model jakékoliv komise, mudrující ve střížně nad možnými změnami k lepšímu, je noční můrou filmových tvůrců všude na světě. Konečné fáze filmového střihu by vždycky měly být exkluzivně v rukou střihače a režiséra.

Běžná pracovní doba v americké střížně je už od počátků této profese pondělí až pátek, od devíti do osmnácti hodin s jednohodinovou pauzou na oběd a podvečerní pauzou na kávu. Důležitým aspektem procesu filmového střihu je odstup od zpracovávaného materiálu, tudíž považuji toto dodržování volných víkendů za moudré. Průměrný prostřih amerických dokumentů byl zhruba jedna ku třiceti, takže už jenom pouhé seznámení se s materiálem trvalo delší dobu. V mojí praxi obvykle začal proces střihu tím, že jsme si společně s režisérem promítli veškeré denní práce. Režisér občas komentoval dění na plátně či na obrazovce stříhacího stolu a já jsem se jen tak zlehounka občas něco zeptal, abych lépe pochopil souvislosti či režisérovy záměry. Úmyslně jsem se nevyptával příliš detailně – chtěl jsem si přečíst materiál po svém, chtěl jsem si sám objevovat jeho možnosti. V této fázi mě příliš nezajímala režisérova koncepce, měl-li nějakou. Stačilo mi, abych zjistil, co se mu zdá důležité pro vyprávění daného příběhu. Později, na základě zhlédnutého materiálu, jsem se často snažil tuto latku důležitosti různě posunovat. Vzhledem k množství natočeného materiálu trvala první projekce minimálně týden. Ve druhé fázi jsme jenom mluvili o možnostech, kudy se ubírat. Ve třetí fázi jsme opět založili denní práce do stroje a postupně jsme si zapisovali nosnější scény, zajímavější části výpovědí, výraznější atmosféry atd. Vlastně jsme materiál mapovali a zároveň hodnotili kvalitu, hodnotu a důležitost jednotlivých scén pro výsledný film. Takto uběhlo dalších několik týdnů práce. V další fázi jsme se snažili strukturovat film na papíře, abychom věděli, kde začít a kde skončit. Pokud nebyla dokončena tato poslední fáze, ani jsem se nedotknul lepičky. Vzpomínám si, že na filmu *John Huston and the Dubliners* (John Huston a Dublinané), který sleduje osmdesátiletého režiséra při natáčení jeho posledního filmu, jsme strávili celý měsíc jenom prohlížením, mudrováním a tzv. papírkovým střihem (a to už jsem předtím jednou zhlédl většinu denních prací přímo na natáčení). Režisérka Lilyan Sievernich byla už značně umořená, už chtěla vidět něco ustříhaného, ale já jsem se opět lepičky ani nedotknul. Následně nám stačily pouhé další tři měsíce k dokončení čistého střihu. Ona protahovaná inkubační doba přinesla své plody v podobě relativně krátkého období střihu, což jistě potěšilo producenta, který mi každý týden vypisoval šeky.

Zhruba uprostřed procesu se v naší střížně objevil vysoký muž s hlubokým hlasem. Byl to režisér filmu *Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio, který momentálně sháněl dalšího střihače pro svůj nový film.

### **Powaqqatsi**

Pokud jsem mluvil o americkém modelu střihu, pak film *Powaqqatsi* by mohl posloužit jako supermodel. Stříhalo se v naprosto ideálních podmínkách, jaké jsem doposud nepoznal. Místo nějaké malé potemnělé místnosti jsem vstoupil do

obrovského studia, kde byly tři střížny, projekce 35mm, všude police a na nich osmdesát hodin natočeného materiálu, Godfrey tam měl kancelář a dokonce prostor k bydlení. V době, kdy jsem do projektu nastoupil, byl už stříh filmu v pokročilém stadiu. Dva kolegové už měly rozděleny sekvence, na kterých usilovně pracovali se svými asistenty. Já jsem také dostal asistentku a úkol sestříhat prolog a epilog filmu a zúčastňovat se kritických rozborů ustříhaných pasáží. Projekce jednotlivých sekvencí se odehrávaly za účasti celého týmu a Philipa Glasse přímo ve studiu. V závěrečných dvou měsících stříhu, když už byly veškeré sekvence víceméně nahrubo ustříhány, jsme dodržovali luxusní rituál – každý pátek připravili asistenti celý film k projekci a jeli jsme společně do jednoho z velkých projekčních sálů v Midtownu. Jenom tak bylo možné posoudit celkové plynutí filmu a vycítit, které pasáže potřebují nejvíce práce.

Moje práce na prologu a epilogu trvala několik měsíců. Uprostřed prologu se hudba na okamžik jakoby zastaví a pak se zase rozjede. Godfrey, který už byl po zhlédnutí poslední vypilované verze velice spokojený, najednou pocítil potřebu tento okamžik ještě nějak obohatit. Říkal tomu exploze. Říkal – Míro, udělej tam explozi. V té době už jsem byl zvyklý na to, že vlastně nerozumím jeho velice abstraktním a složitým verbálním projevům, vysoko přesahujícím mantinely mojí angličtiny. Zvyknul jsem si víceméně sledovat jeho bohatou gestikulaci a barvu hlasu. Potom jsem obvykle bloumal po studiu mezi stovkami krabic a ptal se sám sebe, co že to vlastně mám udělat. Prolog se celý odehrává ve zlatém dolu Serra Pelada na severu Brazílie. Obaleni bahnem a potem, tisíce zubožených hledačů zlata vynášejí vodou nasáklé pytle hlíny vzhůru po stěnách lomu, aby je nahoře vysypali a zase se vrátili půl kilometru dolů pro nový náklad. Celý obraz má středověký nádech. Přestože bylo natočeno mnoho materiálu, měl jsem pocit, že už jsem vyčerpал ty nejlepší možnosti a že pro vybudování „exploze“ už tam mnoho nezbývá. To mi vlastně pomohlo, protože jsem začal hledat „explozivní“ momenty v ostatním materiálu, určeném pro jiné sekvence. Tak se nakonec stalo, že ve výsledné verzi této takzvané exploze se jakoby zkratkovitě předznamená celý zbytek filmu. Jakýsi foršpan. Většina záběrů v této čtyřicetivteřinové pasáži má délku osmi filmových okének (jedna třetina vteřiny). Trvalo mi sice asi týden, než jsem dal dohromady kolekci asi sto dvaceti takových malých kousíčků ze všech těch krabic okolo, ale samotné sestříhání sekvence nezabralo víc, než jeden jediný den. Nakonec jsem si uvědomil, že zbytek desetiminutového prologu, který je sestaven z dlouhých zpomalených záběrů, trval relativně daleko déle ustříhat, než tato zdánlivě pracná a efektní minisekvence.

Bylo to opět dáno tou potřebou porozumět materiálu, který jsem si několik dní stále dokola promítal a pak třeba další týden jen tak zkoušel jednotlivé typy záběrů s různými pasážemi hudby, která v té době byla již zkomponovaná a nahraná. Později jsem se dozvěděl, že to byl jediný kousek hudby, který byl nahrán před samotným natáčením a kameraman poslouchal nahrávku ze sluchátek walkmana přímo během snímání brazilských záběrů. Opět uplynulo hodně času, než jsem se dotknul lepičky.

### **Digitální dokumentarista (Překážky a pasti)**

V každé době máme k dispozici nějaké nové nástroje, se kterými se musíme sžít a učit se s nimi zacházet. Obvykle velmi ochotně chválíme jejich přednosti a málokdy jsme schopni rozpoznat nástrahy, které nám kladou. Od té doby, co mechanik

a promítač Edisonovy společnosti Edwin Porter otevřel dveře do střizny svým filmem *The Life of an American Fireman* (Život amerického hasiče) a později *The Great Train Robbery* (Velká železniční loupež), prošla technika střihu nejrůznějšími stádii vývoje, ale princip se nezměnil. První střihači kontrolovali rytmus filmu podle toho, jak jim slepky narážely do sevřených prstů, přes které ustříhaný film převíjeli. Později to dělali tak, že převíjeli film proti světlu a sledovali střihy opticky. Potom přišla v polovině dvacátých let vertikální Moviola, později se přidal i zvukový pás a nakonec horizontální střihací stoly. Dneska máme počítače a samozřejmě si myslíme, že to je vrchol střihací technologie, že už to lepší být nemůže a všichni si pochvalujeme, jak je to střihání rychlé. Rád bych upozornil na několik nástrah, se kterými jsem se v tomto novém procesu setkal.

Při představení digitálního střihu na trh se jeho výrobci opírali o dva podstatné argumenty – rychlost a možnost verzí. Oba argumenty jsou z hlediska budování střihové skladby značně zvrácené. **Rychlost** počítače není tvůrcům nic platná, pokud nevědí, co dělají. Počítač za ně strukturu filmu nevymyslí a proces myšlení a zrání myšlenky zkrátka nelze urychlit. **Možnost verzí** jde naprosto proti smyslu kreativity a představitivosti, tvůrci se často úplně ztratí ve všech těch verzích a často zapomenou, co vlastně na počátku chtěli. Existuje daleko produktivnější metoda, než takovéto zmatkování – stačí se totiž zamyslet, pochopit smysl dané scény a na základě dostatečné znalosti materiálu záběry sestříhat. Verze jsou dobré pro reklamní šílenství, ale my tady ještě stále hovoříme o autorském dokumentu.

Dalším nešvarem digitálního střihu je něco, co nazývám „**myškování materiálem**“ – tedy hledání potřebného záběru pomocí prudkého proskenování materiálu pohybem myši. Je sice imponující, že střihač může během několika vteřin projet půl hodiny materiálu, ale připravuje se tím jednak o možnost odpočinout si a také téměř vylučuje roli případné šťastné náhody (ve filmové střizně jsme museli záběr hledat rychloběhem na střihacím stole a velmi často se stalo, že při převíjení jsme na obrazovce spatřili záběr, na který jsme už dávno zapomněli a který nám v té chvíli vyřešil nějakou zapeklitou situaci, která třeba ani nesouvisela s naším momentálním hledáním).

Poslední a neméně nebezpečnou nástrahou nové metody střihu je rychle se dostavující **únava střihače**. On totiž nemá vůbec šanci si odpočinout, všechno je tak dokonale vymyšlené, že se na nic nemusí čekat, jenom snad, když spadne počítač nebo když program vypočítává efekty. K tomu se samozřejmě ještě připojuje únava z nepřetržitého hledění do obrazovek, které z člověka vysávají energii.

Všem zmíněným nástrahám je třeba čelit, je třeba si vymýšlet nové triky, jak se zklidnit (počítač svou rychlostí konstituuje stádium neklidu), zkrátka jak se ukáznit a najít si řád. Uvedu příklad, jak si chlapci střihači na filmu *Naqoyqatsi* dokázali odpočinout. Dopoledne cílevědomě vymysleli a naprogramovali do počítače spoustu složitých triků. Po obědě spustili příkaz tzv. render effects neboli provést triky, odebrali se na plochou střechu newyorské budovy a tam se třeba hodinku opalovali a dřímali, zatímco počítač počítal. Víím, že je těžké při hledání záběru si jen tak sednout a deset minut si projíždět materiál. Zkrátka my vííme, že počítač je rychlý, a tak chceme taky všechno dělat rychle. Už jsem se sám několikrát přistihl při neurotické netrpělivosti – nejednou jsem si v duchu říkal: proč to sakra tak dlouho trvá? Chtěl jsem být rychlejší, než počítač. Člověk



zkrátka nesmí dopustit, aby manipulace s nástrojem vytlačila to podstatné při sestavování nového filmu – a to je proces myšlení a tvoření.

Úmyslně jsem do oblasti nástrah nezařadil problém **nadbytečného množství natočeného materiálu**. To je víceméně problém režiséra při natáčení s digitální kamerou. Stala se i taková extrémní situace, že jednou dostala střihačka Tonička do střížny neuvěřitelných 140 hodin hrubého materiálu na nejmenovaný film, jehož výsledná délka byla 58 minut. Takže nejprve musela 90 hodin vyřadit už při prohlížení kazet, aby se jí to vůbec vešlo do počítače.

Já osobně jsem natočil zatím jenom dva filmy na digitální kameru a u obou jsem se snažil předejít pocitu zahlcenosti tím, že jsem po dokonalém seznámení se s materiálem do střížny přinesl pouze výrazně zredukované množství vybraných scén a záběrů. Nejprve jsem si materiál dokonale zmapoval, tedy zapsal všechny scény či jednotlivé záběry. Potom jsem označil jenom ty pasáže, se kterými chci pracovat. Takže místo dvaceti natočených hodin jsme ve střížně pracovali třeba jen s dvanácti hodinami materiálu. Přesto jsme každý z těchto filmů stříhali naše minimální tři měsíce.

### Prst na spoušti

Z natáčení mých prvních dvou digitálních filmů vyvstala jedna závažná otázka – jak držet prst daleko od spouště? Při použití klasické filmové technologie jsem se vždy snažil řídit svým pravidlem číslo jedna: **největší umění dokumentu je netočit**. To znamená netočit, dokud se něco podstatného pro dané téma neděje. To podstatné se někdy začne dít samo, někdy to je třeba vyprovokovat, někdy se to stane hned po příjezdu a setkání s protagonisty filmu, někdy se to stane až na konci dne, někdy to nenastane vůbec. Obvykle jsem se dostavil na smluvené místo s minimálním štábem a s technikou připravenou k akci. Kameru jsem měl stále při ruce nebo v ruce, ale jenom jakoby mimochodem, jako součást těla. Někdy jsme si s aktéry dost dlouho jen tak povídali, procházeli, popíjeli kávu a podobně. Celá atmosféra působila uklidňujícím dojmem. Ve skutečnosti jsem byl však pozorný jako ostříž a uvnitř jsem napjatě očekával příchod onoho momentu, který mě vyprovokuje ke spuštění kamery. Jednalo se tedy vždy o cílevědomé strádání energie, která byla následně spálena v jednom poměrně krátkém časovém úseku, ve kterém běžela kamera a exponovala nákladnou filmovou surovinu. Z této metody samozřejmě vyplývá, že počet natáčecích dnů byl nepoměrně vysoký vzhledem k malému množství natočeného materiálu (například 30 natáčecích dnů na 7 hodin denních prací). Byl to ovšem proces plný soustředěnosti a pozornosti.

Při práci s digitální kamerou to najednou fungovalo jinak. Stalo se mi, že už půl hodiny po prvním seznámení s aktéry jsem měl zapnutou červenou kontrolku nahrávání. Tato netrpělivost či nedočkavost patrně pramenila ze zdánlivé jednoduchosti ovládnutí digitální kamery a samozřejmě z pocitu, že není třeba šetřit materiálem. Později jsem si uvědomil, že ovládnutí digitální kamery není zdaleka jednodušší, než ovládnutí kamery filmové. Je tomu víceméně naopak. Materiálem skutečně není potřeba šetřit, ale čím je potřeba šetřit, je energie. Nejen moje režisérská a kameramanská energie, ale také energie štábu, např. zvukaře, který při neustálém kontinuálním natáčení ztrácí rychle síly. A nemluvím o fyzické únavě,

mám na mysli hlavně pozornost a soustředěnost, která může být příliš dlouhým nepřetržitým natáčením značně otupena. Může se pak stát, že když přijde ten pravý okamžik, už si toho ani nevšimneme.

Takže jsem si uvědomil, že se musím znovu učit novému typu disciplíny při natáčení. Není asi možné napodobit disciplínu filmovou, ale také není možné podlehnout typickému digitálnímu způsobu natáčení, při kterém se kamera obvykle ani nevypne. Je tedy potřeba hledat nový přístup, kombinující zmíněnou filmovou soustředěnost s hravostí, kterou nabízí malá digitální kamera. Je třeba si neustále uvědomovat, co je a co není pro daný film důležité. Je nutné být takto připraven a zabránit za každou cenu nebezpečí rozměňování energie.

Zároveň je dobré si uvědomovat všechny výhody, které malá digitální kamera nabízí. K nim patří především **okamžitá akceschopnost** – pokud je to nutné, je možné začít nový projekt, aniž by byl předem financován. Další nespornou výhodou je téměř amatérská **kompaktnost a neokázalost** digitálních kamer, která částečně napomáhá přirozenému chování protagonistů. Ovšem největší novinkou pro mě je **možnost svěřit kameru přímo do rukou aktérů**. Tímto způsobem je možné získat vzácný materiál, který bych já sám nebyl schopen natočit ať z důvodů neschopnosti či prosté organizace času, tedy mojí nepřítomnosti v daném okamžiku. Ve filmu *Vierka* jsme dosáhli určitých dramatických momentů právě díky amatérským záběrům, které si doma jen tak natáčeli členové rodiny. Síla těchto scén tkví především v naprosté autenticitě, které by patrně nebylo možné dosáhnout v mojí přítomnosti. Dále jsme ve filmu použili řadu scén, jejichž hlavní hodnotou sice není silná autenticita, ale svým informačním obsahem pomáhají k ucelnějšímu vyprávění příběhu. Jsou to hlavně scény, které se odehrály ještě před začátkem natáčení a někdo si je „na památku“ zaznamenal na svojí amatérskou kameru. Daleko výraznějším způsobem jsem s tímto aspektem pracoval ve filmu *Chačipe*, ve kterém děti prostřednictvím práce s kamerou přinesli do filmu významná svědectví o jejich životě.

Sofistikovanost a vysoká úroveň současných digitálních postprodukčních technologií umožňuje takové amatérsky pořízené záběry zpracovat a upravit do použitelné podoby. Integrace těchto záběrů do filmu je potom už jenom otázkou promyšlené stříhové skladby.

## Epilog

Přes všechny vymoženosti a výhody digitálního střihu si často připomínám svoje panenské zážitky ze stříhání amatérských filmů. Tehdy jsme museli exponovaný 16mm materiál posílat do laboratoře do gottwaldovských filmových ateliérů. Za tři týdny se vrátila krabice s vyvolaným a navoněným filmem. Po řádném očichání černobílé inverze jsem si film obřadně promítnul na plátno a šel jsem spát. Hned nejbližší víkend jsem se zavřel v prostorách filmového klubu, znovu jsem si několikrát promítnul natočený film, potom jsem ho rozstříhal a zavěsil záběr po záběru na šibenici. Další den jsem ho začal řadit a slepovat. Na každou slepku se muselo čekat alespoň jednu minutu, než zaschne a zpevní. Spousta času na přemýšlení o dalším záběru. Po nalepení titulku KONEC jsem si film opět promítnul na plátno, potom ustříhal změny, zase promítnul, udělal změny, promítnul, udělal změny. Byl to proces sice pomalý, ale rozhodně vedl k hlubokému soustředění a k totálnímu propojení autora s jeho materiálem.

Tak jako na začátku mojí přednášky bych tedy i na jejím konci rád zapěl chválu pomalosti, i když si plně uvědomuji, že se víceméně jednalo o nostalgické memoáry z filmových střížen. Zároveň vyzývám všechny režiséry a střihače k revoltě proti ponižujícím produkčním a postprodukčním podmínkám, které dává dokumentaristům televize. **Chci je poprosit, aby nepřijímali tyto podmínky a aby vrátili svojí práci – dokumentární tvorbě – její původní smysl a kvalitu.**

(2006)