

PREDNÁŠKY O FILME

Inauguračné a habilitačné prednášky pedagógov
Filmovej a televíznej fakulty VŠMU

(otvorená publikácia)

Dagmar Ditrichová, Zuzana Mojžišová (eds.)



PREDNÁŠKY O FILME

**Inauguračné a habilitačné prednášky pedagógov
Filmovej a televíznej fakulty VŠMU**

(otvorená publikácia)

Dagmar Ditrichová, Zuzana Mojžišová (eds.)



Vysoká škola múzických umení Bratislava
Filmová a televízna fakulta
2019

Recenzovali prof. Stanislav Párnický, doc. Katarína Mišíková

© Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019

ISBN 978-80-8195-049-0

Obsah

Úvod

Digitálna kinematografia

Ján Ďuriš 9

Zber materiálu a jeho štruktúrovanie do podoby filmového diela

Marek Leščák 17

Víry a prúdy filmového rozprávania

Jelena Paštéková 35

Zemská atmosféra očami filmového režiséra a výtvarníka

Ondrej Slivka..... 49

Dokumentárny film jako prostředek (sebe)výchovy

Martin Štoll..... 77

Podoby skutočnosti vo filmovom diele

Martin Šulík..... 92

ÚVOD

Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení (FTF VŠMU) disponuje kvalitnými pedagogičkami a pedagógmi, ktorí patria v umeleckej aj teoretickej oblasti k tvorivej špičke v rámci slovenskej kinematografie. Ich profesijný akademický rast potvrdzujú – okrem ich vlastnej kreatívnej činnosti a vzdelávania študentov – aj habilitačné a inauguračné prednášky predchádzajúce udeleniam akademických titulov docent/docentka a profesor/profesorka.

FTF pristupuje v roku 2019 prvýkrát k zverejneniu vybraných profesorských textov. Skúsení učitelia – filmári, teoretici aj historici – ponúkajú zasvätený pohľad na špecifiká ich profesií, názory a postrehy cenné nielen pre príslušníkov akademickej obce, ale aj pre širšiu odbornú a kultúrnu verejnosť, čím prispievajú k celkovej kultivácii audiovizuálneho priestoru u nás. Sprístupnenie inauguračných príspevkov v elektronickej podobe na webovej stránke školy zároveň presvedčivo dokazuje intelektuálny a tvorivý potenciál školy, predstavuje ju v príťažlivom svetle aj v kontexte ďalších umelecky či humanitne orientovaných fakúlt na Slovensku.

Tento elektronický zborník sme – možno trochu netradične – poňali ako otvorený publikačný priestor, kde budú v priebehu času pribúdať ďalšie inauguračné, neskôr prípadne aj habilitačné, prednášky členiek a členov všetkých ateliérov či katedier FTF VŠMU, prednášky so starším i novším dátumom vzniku. Na tomto mieste zverejnené texty prešli redakciou – autorskou i jazykovou, čiže sa v niektorých prípadoch mierne líšia od svojho pôvodného znenia. Kvôli prehľadnosti sme prednášky zoradili abecedne podľa priezvisk autorov. Zmyslom tohto úsilia je sprostredkovať filmárskej komunite – študentskej i profesionálnej – čo najviac podnetných impulzov na hlbšie premýšľanie o pohyblivých obrázkoch...

K profesorskej, respektíve docentskej prednáške jej autorka či autor pristupujú rôznym spôsobom. Súvisí to na jednej strane s konkrétnym študijným odborom, jeho špecifikami, a témou, ale v nemalej miere aj s naturelom a aktuálnymi preferenciami referujúcich. Občas je to technickejšie, občas reflexívnejšie; niekedy úzko zamerané, niekedy zas naširoko otvorené; raz rekapitulujúce, inokedy skôr upreté do budúcnosti, zábavnejšie či prisnejšie aka-

demické. Sme však presvedčené, že nech už je to tak či onak, vždy ide o texty prínosné, poučné, ktoré si zaslúžia byť zverejnené pre širšie publikum.

*Zuzana Mojžišová
Dagmar Ditrichová*

Rok 2019

Docentka a docenti, prednášky ktorých ponúkame v tomto otváracom výbere, sa uchádzali o titul profesorka/profesor vo vymenúvacích konaniach v študijných odboroch Filmové a televízne umenie a Filmové umenie a multimédiá so zameraním na rôzne špecializované profesie ako kamera (prof. Ján Ďuriš, ArtD. – 2004), scenáristika (prof. Marek Leščák, ArtD. – 2012), audiovizuálne štúdiá (prof. PhDr. Jelena Paštéková, CSc. – 2009), animovaná tvorba (prof. Ondrej Slivka, ArtD. – 2007), dokumentárna tvorba (prof. MgA. Martin Štoll, PhD. – 2016) a réžia (prof. Martin Šulík, ArtD. – 2012).

DOKUMENTÁRNÍ FILM JAKO PROSTŘEDEK (SEBE)VÝCHOVY

Martin Štoll

V minulém roce jsme zde v Barcu absolvovali bakalářské státnice Ateliéru dokumentárnej tvorby (ADT). Viděli jsme pět snímků, z nichž tři byly veskrze autobiografické: jeden zaznamenával povrchně se rozvíjející partnerský vztah, v druhém probíhalo bolestné hledání otce a ve třetím šlo o nenalézání domova. (Pominu, zda studenti a studentky otáčeli kamery do svých životů proto, že měli odvahu, či naopak proto, že byli v tvůrčí nouzi.) Kolega Peter Kerekes po projekci trefně poznamenal: „Už vím, proč se jmenujeme ADT – Ateliér dokumentární terapie.“

Nechal jsem se touto poznámkou inspirovat k zamyšlení nad výchovným potenciálem dokumentárního filmu a dovolím si načrtnout některé linie, které přede mnou při promýšlení vyvstaly. (Předesílám, že odlišuji vzdělání jako získávání souboru vědomostí a dovedností a výchovu jako sociálně-dovednostní kultivační proces.) Došel jsem k tezi, že dokumentární film¹ je ze všech forem a druhů kinematografie pro (sebe)výchovné účely nejvhodnější.

Příběh č. 1.

Vzpomínám si, jak ke mně do střížny přišel v prvním ročníku můj pedagog Rudolf Adler. Měl jsem na stole své první cvičení o vesnických muzikantech, kteří mají jedinou možnost, jak si skutečně zahrát a užít si hudbu, na pohřbech. Film se jmenoval Milenka. Poslední dva záběry byly: záběr na hudební nástroje před hospodou, kam muzikanti po pohřbu zašli, a čerstvý hrob s křížem. Profesor Adler sáhl do kotouče a osobně záběry vyměnil – tedy po hrobu ná-

¹ Jakkoliv je pojem „dokumentární film“ značně problematický, využívám jej v textu jako co nejobecnější označení ne-hrané, non-fiction kinematografie, které v sobě obsahuje všechny žánry i přístupy tohoto druhu ne-fikční filmové tvorby. Za velmi podnětné považuji například teoretické zázemí publikace Martina Palúcha (Autorský dokumentární film na Slovensku po roku 1989. Bratislava : Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015. S. 13 – 79), které uvádí hlavní současné myšlenkové proudy v teorii dokumentu.

sledovala hospoda. A řekl: „Teď se podívejte, a máte jiný film.“ Měl pravdu. Pokud měl film být o lásce k muzice, nemohl končit zasypávaným hrobem. Od té doby vím, že poslední záběr kondenzuje i odráží celý film, poslední záběr je společným cílem jak pro autora, tak pro diváka, poslední záběr nebo situace je kódem poselství. Poslední záběr je směřování. A dále, že síla je skryta v detailu.

V oblasti nehrané kinematografie najdeme mnoho žánrů, které jsou už svojí povahou vhodnými i účelnými prostředky **vzdělání a šíření informací**. Celé vývojové linie populárně-vědeckého a školního filmu, nebo specifické filmy náborové či instruktážní mají (ač se to nezdá) bohaté vyjadřovací postupy, často využívající prvky hraného i animovaného filmu, mají též své vrcholné představitele jak mezi díly samotnými, tak mezi autory. Nelze zde nezmínit tvorbu vědců Jana Calábka nebo Josefa Václava Staňka a filmařů, kteří v rámci popularizace vědeckých poznatků překračovali sdělovací pole daleko k umělecké expresi: Karla Plicku, Miro Bernata, Radúze Činčeru nebo Kurta Goldbergera, o jehož mystifikační snímek o možném výcviku kosmonautů *Před startem do vesmíru* (1961) se zajímala i sovětská rozvědka, neboť přesvědčivost modelů trenážerské centrifugy byla odzbrojující. A samozřejmě nemohu nezmínit Jiřího Lehovce, jehož Antonín Navrátil nazval básníkem věcnosti² a dokonce jej ztotožnil s fenoménem České dokumentární školy³. Tuto oblast pro naše účely ovšem opustíme.

Nejen hotové filmy, ale i samotný proces, způsob nazírání a prozkoumávání reality právě dokumentárním filmem má svoji specifickou kognitivní či přímo gnoseologickou hodnotu. Je principiálně něco jiného, když vytváříme situace života s profesionálními herci a zachycujeme je, než když se s kamerou ocitáme v realitě samotné a zkoušíme se skrze kameru něco dozvědět. Faktuální film si přeci osvojila i věda, a to nejen pro popularizaci svých poznatků, ale dokonce jako **nástroj zkoumání**. A to nejen ta exaktní,⁴ která ráda využije makrodetaily nebo zrychlené frekvence natáčení pro

² Antonín Navrátil: Jiří Lehovec. Praha: Čs. Filmový ústav, 1966.

³ Antonín Navrátil: Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu. Praha: Čs. Filmový ústav, 1969.

⁴ V roce 1910 předváděl své lékařské filmy Jean Comandon na půdě Francouzské akademie věd, která je ocenila. Nutno podotknout, že šlo z její strany spíše o přitakání educačnímu potenciálu filmu (např. tzv. Školní film), který ovšem tvoří neodmyslitelnou

sledování přírodních jevů, ale i vědy společenské, jako například etnografie, antropologie. Audiovizuální záznam má pro ně validitu objektivního nebo alespoň objektivizujícího zdroje. A jak dobře víme, i jejich objektem zájmu je od samého počátku kinematografie člověk.⁵ Vždyť právě snímek antropologa Jeana Rouché *Kronika jednoho léta* (*Chronique d'un Été*, 1960) byl oním průnikem vědeckých metod do vytváření mediálního obrazu společnosti, a jedním ze spouštěčů laviny autenticity v kinematografii šedesátých let. „Film, zvuk a video jsou dnes nepostradatelný nástroj vědeckého zkoumání. Poskytuje spolehlivá data o lidském chování, která může nezávislý výzkumník analyzovat ve světle nových teorií,“ napsali v roce 1973 Jean Rouch a Paul Hockings v *Rezoluci vizuální antropologie*.⁶ Rouch šel ostatně později ještě dál, když tvrdil, že „antropolog, který netočí filmy, není žádný antropolog“⁷. Český dokumentarista Tomáš Petráň tuto vědeckou zkušenost s filmem definoval takto: „Film je nástrojem poznávání (ohmatávání viditelného) světa i prostředkem sebepoznání. V procesu tvorby a percepce dochází k ustavování identity a přeformulování vlastních sociálních vztahů“.⁸

Je zjevné, že se v těchto dvou polohách – dokumentární díla rozšiřující vzdělání a dokumentární princip zachycování reality jako kognitivně-gnoseologický nástroj – dotýkáme jakéhosi **jiného smyslu, jiné role, nebo jiné dimenze nehraného filmu**. Když zakladatel československého strukturalismu Jan Mukařovský promýšlel záměrnost a nezáměrnost v umění, dotkl se hranice

linii vývoje ne-fikční kinematografie. (např. Jindra Karasová: *Přehled dokumentární filmové tvorby ve světě*. Praha : SPN, 1967, s. 7.

⁵ Viz například klasik teorie a historie etnografického filmu Karl G. Heider in: *Ethnographic Film*. Austin : University of Texas Press, 1976

⁶ Rezoluce byla podepsána na IX. International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences v Chicagu v září 1973. Publikována byla v ikonické knize Paula Hockinse *Principles of Visual Anthropology*. Berlín, New York : Mouton de Gruyter, 1974, 1995, 2003.

⁷ Guy Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, 2004, s. 364.

⁸ Tomáš Petráň: *Ecce homo. Esej o vizuální antropologii*. Pardubice : Univerzita Pardubice, 2011, s. 231. Vizuální antropologie je v současnosti etablovaným oborem, viz Martin Soukup: *Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky*. In: David Čeněk, Tereza Porybná: *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010, s. 15 – 23.

uměleckých a mimouměleckých funkcí díla. Rozdělil díla na dvě velké kategorie: v jedné z nich dílo „slouží nějakému cíli“ a v druhé je dílo „cílem samo o sobě“.⁹ Tedy lapidárně řečeno v první kategorii je dílo nástrojem a v druhé cílem. A ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, publikované v roce 1936 v Bratislavě, použil formulaci „nadvláda estetické funkce“.¹⁰ Dovolil bych si tento inspirativní pojem pro svůj účel poupravit – a zůstanu nyní u „**nadvlády mimoestetické funkce**“.

Základní odlišnost dokumentu

Od ostatních druhů kinematografie se dokument odlišuje v mnohém: a) má svůj specifický materiál, b) své léty rozvinuté a vyzkoušené postupy a metody, c) svoji genologii, d) produkčně-realizační specifika, e) umí se funkčně mísit s ostatními druhy a zejména f) je postaven na vlastním komunikačním principu.

Pracuje se svého druhu třaskavinou. Nejen s reálným světem (to hraný film také), ale s reálnými životy reálných lidí. Lidí s adresou, s rodným číslem, s minulostí i názory. Vstupuje do těchto světů, ovlivňuje je, zanechává v nich svou stopu. Interpretuje je a samozřejmě jimi i manipuluje. Autor jak hraného tak dokumentárního filmu hledá svá témata v reálném světě, ale dokumentarista je i jako reálné dál předkládá. S cílem, aby je divák za reálné i považoval. A věřil jim. Tedy hraný a nehraný film se liší již v tomto základním rámci komunikace a jak autor, tak divák pracuje, řekl bych, **na základě „jiné smlouvy“**. Jedna událost, jeden okamžik zjevený hraným filmem nebo dokumentárním filmem tak samozřejmě nabývá zcela různé intenzity i smyslu. Jak rozdílný účinek na diváka vyvolá smrt postavy prezentovaná oblíbeným hercem, byť bravurně zahraná, a tatáž smrt na dokumentárním záznamu?

Formulace tématu

Dokumentarista hledá v této realitě svá témata a formuluje je. Vychází buď z obecného a hledá konkrétní postavy a situace, nebo

⁹ Jan Mukařovský: Podstata výtvarných umění. Přednáška pro Ústav pro národní výchovu, 26. 1. 1944. In: Jan Mukařovský: Studie z estetiky. Praha : Odeon, 1971, s. 263.

¹⁰ Jan Mukařovský: Estetická funkce, norma a hodnota, jako sociální fakty. Bratislava 1936. In: Jan Mukařovský: Studie z estetiky, tamže, s. 13.

naopak inspirován konkrétními lidmi či situacemi směřuje k zobecnění. Anebo oba přístupy kombinuje. V každém případě hledá téma, které je mu nějak blízké, ke kterému se chce vyjádřit, které mu přijde z nějakého důvodu podstatné. **Proto samotná volba tématu je podle mého svým způsobem autodiagnóza.** Nutnost vyjít z důvěrně známé reality a hledat v ní zobecnující téma je podle mě prvním krokem k uvědomění si sebe sama a k budoucí expresi i reflexi přítomné skutečnosti.

Každý z nás zná tu úlevu, hraničící s rozkoší, když je téma nalezeno. Definováno. Diagnostikováno.¹¹ Při pravidelných workshopech na finské University of Jyväskylä (od roku 2009) zadávám jako první úkol právě definici tématu. A ač si řada studentů myslí, že je to otázka jednoho zamyšlení, některým na to pětidenní prostor workshopů ani nestačí. A s železnou pravidelností se mezi tématy objevuje: a) alkoholismus v rodině, b) problém imigrantů-přistěhovalců, c) dějinná traumata týkající se finského postoje k nacistickému Německu a vztahu k Sovětskému svazu. Tito dvacetiletí studenti však tato témata nenavrhují jako sociologicko-historické sondy a eseje, ale jako vždy osobní rodinné a niterné případy. Navrhne-li student banální portrét své babičky, na konci seminářů zjišťuje, že babička je nositelkou jednoho z výše zmiňovaných témat. Jestliže chce student reportážně sledovat svoji skupinu spolužáků, dojde po týdnu k tématu multikulturalismu v Evropě, resp. otázce budoucnosti Evropy.

Dalším důležitým krokem po definici tématu je **autorovo umístění v něm.** Zde je téma a zde jsem já. Jsem mimo téma jako pozorovatel? Jsem součástí tématu, tedy týká se i mě? Jsem aktivní tazatel, který do tématu vstupuje? Vedu s tématem dialog nebo jsem s ním v souhlasu a chci vytvořit audiovizuální monolog? Tyto myšlenkové operace nejsou zásadní nejen pro budoucí dílo, ale především pro jeho autora, pro autora v něm. A to možná aniž by si to sám autor uvědomoval.

¹¹ Zde je mimochodem zcela přesná paralela s léčebným procesem: pojmenování diagnózy pacientovi, který pět let chodí po doktorech a nikdo neví, co mu je, výrazně ulehčí následnou léčbu. To byl i případ slovenské dívky, kterou jsem natáčel pro film *Most ke svobodě*, které se rozjasnil život v okamžiku, kdy po letech záchvatů psychiatr řekl: agorafobie.

V návaznosti na Kerekesovu poznámku o Ateliéru dokumentární terapie jsem úmyslně nahlédl přes rameno právě pedagogům tvořivé dramatiky a arteterapeutům. Zjistil jsem, že ve skupině tzv. expresivních terapií¹² se vedle známé arteterapie a dramaterapie vyskytuje od 70. let 20. století cineterapie,¹³ nebo též movie therapy – ovšem ta pracuje s hotovými díly, a to jak hranými, tak dokumentárními. Inspirující pro mne bylo shledání, že s čím dál dostupnějšími technologiemi se bujně rozvíjejí metodiky přímo využívající tvůrčích prostředků filmu, a začasť právě filmu dokumentárního: videoterapie (video art therapy), který současná literatura nazývá film/video-based therapy (FVBT),¹⁴ nebo nejnoveji digital storytelling. Má s ní i své zkušenosti můj kolega Stanislav Zeman, který je spoluzakladatelem předmětu *Videoterapie* na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

Lze najít specifické i obecné shodné rysy u terapeutických postupů využívajících dramatických umění a výchovy tvořivou dramatikou. Divadlo i film mají celostný, holistický charakter,¹⁵ a pracují s komplexem výrazových prostředků. Dramatická výchova i dramaterapie se například shodně s filmem věnuje „situačnímu kontextu lidského jednání“¹⁶. Komplexnost audiovizuální vyžaduje

¹² Mezi expresivní terapie se řadí arteterapie, artefletika, biblioterapie, muzikoterapie, fototerapie, taneční a pohybová terapie a dramaterapie. K novějším přírůstkům patří cineterapie, videoterapie a digital storytelling.

¹³ Jeden z jeho směrů, tzv. cineterapie nebo movie therapy využívá hotových děl k projekcím klientům. Ti díky narativu, fotografické autentičnosti a umělecké pravdivosti tak mohou znovu prožít klíčová patogenní traumata. Klinicky je dokázán například účinek hraných filmů (nebo jejich částí) o válečných konfliktech, a to při jejich „aplikaci“ na válečné veterány. Ti „na vlastní oči“ vidí, že „v tom nejsou sami“ a někdo další má stejnou zkušenost. (Cathy A. Malchiodi: Foreword. In: Joshua L. Cohen, J. Lauren Johnson: *Video and Filmmaking Psychotherapy*. Research and Practise. New York: Routledge, 2015, s. 15.

¹⁴ Doporučuji například kolektivní monografii *Video and Filmmaking as Psychotherapy*, Research and Practise z roku 2015, která obsahuje 15 případových studií využití audiovizuálních technologií v klinické praxi.

¹⁵ Blanka Kolínová: Oživit své vnitřní drama. *Dramaterapie jako součást života*. In: *Arteterapie*. Časopis České arteterapeutické asociace, 2007, č. 8, s. 35. „Zahrnuje práci s tělem, hlasem, řečí, výrazem, rytmem a významy tělesnosti vázanými na všechny projevy jedince v souvislosti s jeho prožíváním“ Tamže, s. 36.

¹⁶ Pro výchovu skrze film je cenné, že dramaterapeuté, kteří provozují i klinickou praxi, zcela přirozeně zapojili filmovou a video techniku do svých postupů. Zmíním třeba metodu „videotrénink interakcí“, kterou zná každý, kdo si natáčí sám sebe a zpětně

od jeho autora/studenta kromě technických a řemeslných znalostí přeci vnitřní otevřenost podnětům, schopnost soustředění, důslednost, hledání řádu i schopnost improvizace. Vyžaduje schopnost kombinovat analýzu a syntézu reality, odstup od reality, zapojení imaginace, kreativní přístup k „překladu“ reality a myšlenky do audiovizuální řeči, kompetenci pracovat se specifickou vyjadřovací zkratkou a samozřejmě základní obsahově-žánrovou orientaci. Přitom film nepomáhá pouze „vývoji všeho individuálního v každé lidské bytosti“, jak píše klasik Herbert Read ve *Výchově uměním*, ale také uvádí „individuality v soulad s organickou jednotou společenské skupiny, k níž náleží“.¹⁷ Nutí člověka reagovat v permanentní interakci a tak zaujímat postoje a sebeidentifikovat se v daném okamžiku i celém kontextu.

Jistěže výchova a terapie jsou zcela odlišné věci a těžko jedno přenášet k druhému. Samozřejmě, že se liší především svými cíli. Výchova nechce na rozdíl od terapie napravovat, ale chce kultivovat, rozvíjet.

Nejdál, podle mého, došel v našem prostoru Jan Slavík s konceptem zvaným artefiletika. Povznáší se nad konkrétní výchovné metody specifické pro hudbu, divadlo nebo výtvarné umění a staví střechu složenou právě z permanentního procesu exprese a reflexe. Hovoří o projekci, identifikaci, novém rozměru intimity a reflexi, která vstupuje do dialogu, a procesu porozumění-pochopení-rezonance. „Reflexe je diskursem, jenž především reaguje na expresi, která mu předcházela. Slouží k poznávání, ale také k sebe-poznávání, neboť ve svém jádru je náhledem na sebe samého.“¹⁸

Když se rozhlédnu po posledních letech slovenské dokumentární tvorby, nemohu kromě zmíněných loňských studentských pokusů přehlédnout studentský film Daniely Rusnokové *Čisté srdce*

si své jednání analyzuje. Nebo praktiku „videozáznam“, která využívá principu audiovizuálního záznamu, ale bez techniky: část skupiny přehrává určitou situaci a druhá skupina jej jakoby ovládačem zpomaluje, vrací zpět, nechává opakovat anebo zcela zastaví (Milan Valenta: *Dramaterapie*. Praha : Grada, 2011, s. 182). Obě zmíněné metody jsou postaveny na vpravdě dokumentární autenticitě, na záznamu – jednou na kameře, jednou skrze tělo.

¹⁷ Herbert Read: *Výchova uměním*. Praha : Odeon, 1967, s. 17.

¹⁸ Jan Slavík: *Od výrazu k dialogu ve výchově*. Artefiletika. Praha : Nakladatelství Karolinum, 1997, s. 106.

(2004)¹⁹, která plně využila deníkovou formu k vlastní identifikaci v cizím prostředí. Jako porotce předloňského Jedného sveta v Bratislavě mne z tohoto hlediska zaujal i snímek *Salto mortale* (2014), v němž Anabela Žigová autoterapeuticky hledala principy systému mlčení komunistického režimu ve své rodině a kladla si niterné i obecně generační otázky.

Nejznámějším dokumentárním terapeutem byl, jak známo, Jan Špáta. Měl jsem ze všech dokumentaristů možnost a čest ho poznat asi nejvíc. Vidím před sebou názvy některých jeho filmů: *Hlavně hodně zdraví, Carpe diem, Největší přání, Okamžik radosti, Štěstí, Svítí slunce?, Hledání nové krásy, Terapie Es-dur, Jdi za štěstím, Milujeme život, Vstaň a choď, Žijte pro radost, Srdce na dlani*. Celoživotně mu kritika vytýkala „růžové brýle“, málokdo si však všiml skrytého konfliktu, který se pod těmito optimistickými názvy povětšinou skrýval: byly to filmy o lidech po úraze na kolečkovém křesle, nevidomých horolezcích, překonávání rakoviny, stáří a umírání, nebo odvaze kardiochirurgů. Ano, Špáta hledal recept, jak zmírnit tíhu života, a přinášel pozitivní příklady. Ale proč? Protože jemu samotnému se nedostávalo. V osobním životě a životě jeho blízkých není možné přehlédnout právě tíhu nemocí včetně rakoviny, dokonce úmrtí syna, traumata otcovské role a další okolnosti, které dávají jasnou odpověď: Špáta dělal filmy pro sebe, pro potvrzení toho, že překonat lze všechno. Byla to pro mne zcela jasná **autoterapie**.

Hledání tvaru

Příběh č. 2

Nemohu zapomenout i na druhou lekci, kterou mi uštědřil právě Špáta. Když jsem se potýkal s filmem o šestnáctileté dívce Xenii a snažil se z něj mermomocí udělat film o psychologických zákoutích její duše, Špáta ve střížně vyhlásil tzv. stav záchranných prací stupně 10. Společnými silami jsme z 20 minutového filmu udělali 6 minutový hutný klip, který byl sice na hony vzdálen původnímu záměru, ale byl lehký, veselý a rozverný. „Naším cílem je,“ řekl mi Špáta, „aby než se klauzurní komise začne ptát, proč se na to dívá,

¹⁹ Palúch, c. d., s. 164 – 167.

aby už bylo po všem.“ A protože spolužáci svými filmy přesahovali stopážové zadání, unavená komise uvítala můj krátký bombónek jako osvěžení. Dokonce mi tato strategie vynesla nejlepší hodnocení ročníku. A Špáta ke mně po tomto úspěchu přistoupil a podpořil mě do dalšího snažení: „No je to hovno, ale hezky nazdobený.“ Poučení: Drž myšlenku, forma se dostaví.

Na rozdíl od fikčního filmu, který je z velké části určen literárním scénářem a tudíž základní kostra již není ve střížně tak variabilní, u non-fikčního snímku může z jednoho materiálu vzniknout filmů hned několik, žánrově i tematicky zcela odlišných. „Říká se, že stříhat film znamená ho podruhé režírovat. V dokumentární tvorbě stříhat často znamená režírovat film poprvé a jedinkrát,“ řekl americký střihač Ralph Rosenblum, který se kromě filmů jako *Annie Hall* ještě jako asistent stříhu podílel na filmu Roberta Flahertyho *Louisiana Story*.²⁰

Byl jsem třikrát v životě okolnostmi přinucen zcela přestříhat své dokumentární filmy. Vypravuji si svůj údiv nad tím, jak hladce šlo vytvářet nové linie, jak hladce šlo posunout téma, jak nová verze mne vždy usvědčila z toho, že předchozí verze byla cestou špatným směrem. Tohoto poznání jsem bohatě pedagogicky využil.

Měl jsem možnost dva roky vést kurs pro veřejnost *Cesta k filmu*.²¹ Pracoval jsem tak s amatéry, kteří natáčeli na videokamery své dovolené a okamžiky rodinného života. Naštěstí byli otevření kritice i nalézáním nových přístupů k jejich materiálu. Názorně jsme si ukázali, že jejich materiál lze sestříhat přinejmenším třemi způsoby, vždy s jinou délkou, jiným tématem a hlavně pro jiného klíčového diváka. A) já a můj archiv, b) já a návštěva u nás doma, c) veřejná prezentace. Zatímco u první varianty pro archiv jsme zachovávali chronologii a zejména dokumentační hodnotu materiálu, u druhé jsem je nutil k selekci a tvaru do 15 minut. Tvar jsme tedy směřovali k zodpovězení základních dramaturgických otá-

²⁰ Tento citát uvádí ve své habilitační přednášce *Čas a stříh v dokumentárním filmu* (2006) český dokumentarista a střihač Miroslav Janek. (Jadwiga Hučková, Jan Křipač, Iwona Łyko: Český a polský dokumentární film v éře evropeizace. Praha : Národní filmový archiv, 2015, s. 35.)

²¹ Organizovala jej Krajská knihovna v Pardubicích v letech 2005 – 2007 a z jeho frekventantů mi dodnes zůstali věrní přátelé, kteří se filmu dále věnují (např. chlumecký obrozenec Lubomír Havrda).

zek, KDO, CO a KDE, a k využití humoru, aby se návštěva alespoň trochu pobavila. Měl jsem na paměti ty smutné hodiny, které jsou návštěvy nuceny strávit před obrazovkou s mnohými komentáři celé rodiny a které během tohoto trýznění dozrávají v přesvědčení, že sem už rozhodně nikdy nepříjdou. A se třetí variantou jsme si vyhráli nejvíc. Frekventanti kurzu nahlédli, že víc než 5 minut jejich materiál pro veřejnou prezentaci neunese a ještě to bude znamenat hledat úplně jiný klíč, tedy rozloučit se s mnohými nápady i pěknými záběry. Vyhmatli jsme často jeden dobrý okamžik, kolem kterého jsme ostatní materiál navěsili a mnohdy vznikl srozumitelný a čitelný tvar.

Uvažování o materiálu a jeho různých tvarech má bezesporu výchovně-kultivační efekt a právě povaha dokumentárního filmu nabízí téměř nepřeberné varianty. Znamená to zaujímat k téže realitě různé postoje, měnit úmyslně svoji myšlenkovou pozici, různě se vůči tématu a záměru vymezovat. Je blahodárné vést s novou realitou dialog a testovat, co „unesé“, je bolestně sžíravé a zoufale krásné se brodit možnostmi všech vazeb, které audiovizuální zkratka umožňuje.

Jako prorektor a později rektor umělecké vysoké školy²² jsem měl možnost podílet se na vývoji a koordinaci vývoje nových uměleckých bakalářských i navazujících magisterských oborů *Literární tvorba* a *Mediální tvorba*. V případě *Mediální tvorby* jsem po zkušenosti prosadil dokumentární film jako základ tvůrčí dílny 1. ročníku, neboť nejen volba tématu, a sebeidentifikace s ním nebo v něm, ale zejména možná variabilita tvarů, které nabízí dokumentární materiál, se mi mnohokrát osvědčila nejen jako základ řemesla, ale pěstování způsobu přemýšlení. Rozvíjení motivů a jejich kombinace, zahazování nejlepších záběrů stejně jako loučení se s celými liniemi vyprávění, redefinice tématu i přehodnocování intenzity materiálu se osvědčila jako základ, díky němuž pak mohli studenti spolu s kolegy z *Literární tvorby*, v součinnosti

²² Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého) s. r. o v Praze. Existovala v letech 2000 – 2015. Vyučoval jsem na ní od roku 2004, v letech 2006 – 2010 jsem zastával pozici prorektora a v letech 2010 – 2013 rektora. Po příchodu nového majitele, jehož plány byly z mého pohledu likvidační, a nešlo je změnit, jsem spolu s celou Akademickou radou rezignoval a odešel.

s garantem profesorem Davidem Janem Novotným, začít rozvíjet narativy hraných filmů.²³

Schopnost promýšlet tvar a neustále vyhodnocovat hodnotu materiálu, přemýšlet o kompozici, o vztazích motivů a leitmotivů, o směřování k pointě, je ovšem také autotréninkem v soustředění a trpělivosti. Má-li člověk tvůrčí touhu, a je s tématem i materiálem sebeidentifikován, je autor/student zacílen do jednoho bodu a je mu ochoten relativně dost obětovat. Samozřejmě tam, kde chybí základní předpoklad tvorby, o kterém dlouho tvrdím, že je prostá potřeba tvorby, tento oheň vášně těžko vzplane²⁴. Ano, hledání tvaru není jen cvičení v kombinatorice, ale přináší i jistý druh vzrušení – například podněcuje zvědavost, jak film vlastně dopadne.

Dokument – urychlovač zrání

Řekl jsem, že dokumentarista nenakládá pouze s reálnými osudy a jejich reálnými představiteli. Pracuje také s životním časem svých hrdinů, reálných lidí-herců, a s jejich důvěrou. Je jisté rozdíl, když člověk konfrontuje kamerou nebo nepříjemnými otázkami někoho, kdo je mediálně zběhlý, je třeba veřejnou postavou a do jisté míry s intervencemi do soukromí musí počítat, než když autor pracuje s někým, kdo není schopen rozpoznat manipulativní techniky, jejich účinek a hlavně dopad na výsledné vyznění.

Tím se například rozšiřuje typologie odpovědností, které autor má, a to o odpovědnost vůči hrdinům filmu. Ta je jistě zcela jiného rázu než vůči zasmlouvaným hercům, pro něž je to profese a jsou pro to často školeni. Točit každý film tak, abych se mohl kdykoliv potom podívat svým hrdinům do očí, není úplně jednoduché a pro mnohé kolegy je to dokonce nedosažitelnou metou.

²³ Nemohu si odpustit jednu poznámku. Dívám-li se na českou režisérskou generaci, která dnes dominuje hrané filmové a televizní tvorbě, tak kromě Jana Hřebejka, který na FAMU vystudoval scenáristiku, a Bohdana Slámy, absolventa katedry režie, všichni vystudovali katedru dokumentu: Jan Svěrák, Filip Renč, Irena Pavlášková, Vladimír Michálek, Petr Slavík, Viktor Polesný, Zdeněk Tyc, Roman Vávra, Robert Sedláček, Marek Najbrt, Petr Václav, Karel Žalud...

²⁴ Martin, Štoll: The Precondition of Creative Work. In: SCRIPTUM – Creative Writing Research Journal, Jyväskylä : University of Jyväskylä, 2015, č. 2.

V této odpovědnosti jsou skryty i všechny **etické otázky**. Ty si přece musí klást každý dokumentarista, kdykoliv chce zapnout kameru. Jde o vědomí odpovědnosti za přesvědčivost a sílu nástroje, který používá. Autor musí vědět, že má vyznění rozhovorů i situací zcela v rukou. Každá zachycená reálná situace má svůj kontext a několik možných interpretačních rámců. Stříhem lze vytvořit souvislosti, které mohou osoby před kamerou celoživotně poškodit nebo naopak nekriticky vychválit. Každé natáčení okamžitě nastoluje otázku: co ještě točit a co ne. A bezprostředně po ní následuje druhá: co natočit a co použít. Je to tedy otázka osobnostní zralosti každého autora.

Tato zdánlivě drobná a zároveň kruciólní odlišnost klade podle mého na autora/studenta, a tedy i jeho pedagoga, jiné, resp. další nároky.

To třeba velmi trápilo zmiňovaného Jana Špátu, k němuž jsem ve dvaceti letech přišel do dílny. Když zjistil, kolik mi je, pohroužil se do smutku a konstatoval: „Na dokumentaristu jsi moc mladej. Dokument by měl dělat člověk tak po třicítce.“ Pokrčil jsem rameny tehdy. „Víš co? Dám ti pedagogické zadání: Musíš urychlit zrání!“ (A dodal: „A sobě ukládám zpomalit chátrání.“) Netušil jsem, jak se takový domácí úkol dá zrealizovat. Špáta ode mě vyžadoval neustálou konfrontaci se životem. Kontroloval a do jisté míry řídil získávání mých životních zkušeností. Nutil mě, abych byl aktivním občanem, abych se zajímal o dění kolem sebe, abych neustále vyhodnocoval a reflektoval skutečnost. A zároveň mě vždycky nabádal, že povinností dokumentaristy je zůstat nestranný, tedy nad stranami, v jeho pojetí i nad církvemi. Opakovaně se mě například ptal, jestli mám holku. Když jsem stále odpovídal po pravdě negativně, byl téměř zoufalý. Tvrdil, že si musím nějakou najít, protože člověk musí zažívat výšehy nejen radosti, ale i zklamání, protože „utrpení zkvalitňuje“²⁵.

Nevím, jak jsem tehdy zadání naplnil a jak se to odráží nebo neodráží v mé tvorbě. Rozhodně v hloubi duše vím, že dokumentární film mi byl pro jakékoliv zrání tím nejlepším prostředkem. Byl jsem nucen k permanentní konfrontaci s realitou a zaujímaví postoje k ní. Musel jsem se přemáhat, podívat se skrze kameru

²⁵ Štoll, 2007, c. d., s. 225.

do otevřeného hrudníku, vydat se mezi narkomany, čekat v mrazu na Lomnickém štítě na východ slunce, létat vrtulníkem k haváriím na dálnici, nenechat se smést vlnami u irského majáku, chodit s kamerou nad funkčním jaderným reaktorem. Musel jsem řešit otázku permanentního navazování vztahů s hrdiny svých filmů a zároveň jejich neustálého ukončování. Zažil jsem díky dokumentu řadu drobných i větších zázraků: ať už krásných formulací, nečekaných situací, adrenalinově-dramatických momentů a především setkání. S novými tématy, celými obory lidské činnosti, do nichž jsem musel proniknout, a samozřejmě s lidmi. Musel jsem řešit, jak přimět k hovoru lidi nemluvné, jak zastavit a směřovat lidi upovídáné, jak vést dialog s prezidenty a narkomany, jak pracovat s jejich pravdami, jak s kamerou anebo ve střížně reagovat na jejich smích nebo pláč. Vzpomínám na dojetí, kterému jsem se neubráníl, když jsem při natáčení Svátků písní v Lotyšsku viděl 40 000 Lotyšů dobrovolně zpívat árii *Proč bychom se netěšili* a naléhavě si uvědomil, že Češi nejsou moc jinými způsoby než přes sport schopni kultivované národní sebeidentifikace. Nezapomenu na chvíli, kdy při natáčení vzdělávacího filmu o drogách se jedna dívka před rodiči před kamerou poprvé přiznala, že kouří marihuanu a jak nádherná situace plná porozumění, tedy nikoliv vzteku a výčitek, po té vznikla – tisíckrát přesvědčivější než všechny komentáře odborníků. Stejně mne obohatily jasnozřivé názory jedné mentálně postižené hrdinky, která na moji otázku: „Proč myslíš, že na světě není všechno v pořádku?“ odpověděla: „Ono to vypadá, že kdyby byl bůh, že všechny ty nespravedlnosti nedovolí. Ale když je Bůh jenom jeden, na všechny lidi, co jsou na světě, tak on to nestihne všechno sám!“ Krystalicky čistá filosofie, u které jsem mohl s kamerou být.

Díky dokumentu jsem poznal hlouběji svého o devět let staršího bratra a svého otce, se kterými jsme realizovali velké projekty, jeden v Pobaltí a jeden o vědě v Praze. Dokument mi pomohl dokonce v mnohých životních rozhodnutích. Díky dokumentu jsem byl donucen potkat život a myslím si, že jiné profese takovou bohatost životní nadílky neposkytují. Nabytá zkušenost se snad někde v hloubi vrství a třeba v osobním životě, v pedagogické nebo teoretické práci nějaké plody vydává. Díky dokumentu jsem nejvíc

poznal sám sebe. To například deklaruje i Jaroslav Vojtek v rozhovoru s Tomášem Hučkem: „Dokumentární film ma formuje.“²⁶ A Ingrid Brachtlová (Mayerová) v jediných česko-slovenských revolučních skriptech věnovaných dramaturgii ne-hraného filmu píše doslova: „Práce na dokumentárnem filme je vlastne práca na sebe samom.“²⁷

Závěrem

Je otázka pedagogického přístupu a výchovné metody, jak vést studenta k vědomí této základní odlišnosti od ostatních druhů kinematografie, jak ho vést k pravdivému přístupu k práci a životu. Na to osnovy a akreditace nestačí, k tomu je potřeba osobností, příkladu i konfrontace a podle mého i náročnosti a důslednosti. V tom je role umělecké školy podle mne nezastupitelná.

Přijde mi, že když neomezíme smysl pedagogické činnosti na předávání řemesla nebo rozvíjení dovedností či znalostí, je možné nahlížet na všechny tvůrčí problémy studentů jako na pokladnici modelových výchovných situací. Jako na výzvu, která vybízí k reflexi a tříbí osobnostní kvality. Výchova je na rozdíl od vzdělání proces, a to permanentní reflektivní proces, který se nesoustřeďuje na výsledek.

Tedy shrnuji, že základní specifika dokumentu posilují výchovný potenciál dokumentu a činí jej možná ze všech druhů kinematografie pro tento účel daleko nejvhodnějším. Myslím, že skrytý význam zkratky ADT, Ateliéru dokumentárnej terapie, je možné vzít i vážně. Vždyť dokument je jedním z nástrojů, který pomůže studentům stát se nejenom filmaři, ale zejména osobnostmi.

Příběh č. 3

A do třetice vzpomenu na největší výchovnou lekci v oblasti dramaturgie a kompozice. Devadesátiletý nestor československého dokumentu, již zmiňovaný Jiří Lehovec, kterého jsem měl čest ještě

²⁶ Tomáš Hučko: Dokumentární film ma formuje. Nakrúcanie dokumentov ako autoportrét. Dostupné na: <http://dokofilm.sk/rozhovor/dokumentarni-film-ma-formuje/> [20. 8. 2014].

²⁷ Ingrid Brachtlová: Dramaturgia nehranej audiovizuálnej tvorby. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2000, s. 86.

potkat na seminářích, shlédl mé studentské cvičení o digitalizaci inkunábulí. Když už běžely titulky, podíval se na mě tlustými brýlemi a v očkách mu zamžikalo: „Ale pane kolego! Film musí skončit a ne přestat!“ Celé pětileté studium FAMU v jedné větě.

To platí nejen o dokumentárním filmu, ale též o profesorských přednáškách. Proto děkuji za pozornost.

Dagmar Ditrichová, Zuzana Mojžišová (eds.)
PREDNÁŠKY O FILME
Inauguračné a habilitačné prednášky pedagógov
Filmovej a televíznej fakulty VŠMU

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019

Centrum umenia a vedy
Ventúrska 3, 813 01 Bratislava
www.vsmu.sk

Sadzba Michal Mojžiš

1. vydanie

ISBN 978-80-8195-049-0

