

i zmizeli lidé, kteří se nudí na schůzích, nemají zájem o projednávání nových stanov apod., k moci by se eventuálně mohla dostat nějaká skupina, která by manipulovala s členskou masou...; zkrátka by to bylo všechno tak nějak málo lidské a onen spisovatel by snad z takového spolku vystoupil. Strašná vize!

Tak tedy, jak se ukazuje, je to zdánlivě nesourodé podobenství o netrpělivé pravdě a vyčkávajících Sisyfech docela homogenní. Snad by však přece jen šlo odnést si z něho poučení. Dobrá, budme Sisyfy. Ale pak je nutno si připomenout dvě věci: sisyfovská práce znamená věčné opakování téhož, a protože v naší vcelku nedávné minulosti (minulost není jen těch pár měsíců po lednu) je toho dobrého, oč jsme se sami zasloužili, spíš pomálu, není to právě slibná perspektiva. A za druhé by bylo dobře mít na paměti, že Sisyfův úděl je trestem, a trest předpokládá provinění. Možná, že by bylo dobré začít o tom místo nářků a apoteóz vážně uvažovat.

Máme to ostatně v tradici. Ten známý, dnes často uváděný citát z Komenského zní totiž v nezkrácené podobě takto: „Věřím i já Bohu, že po přejití vichřic hněvů (hříchy našimi na hlavy naše uvedeného) vlada věcí tvých k tobě se zase navrátí, o lide český!“

Půvaby (ne)záměrnosti

„Jako fotograf, filmový tvůrce a posléze autor se Depardon stává „stvořitelem“ jím zobrazovaného i vymyšleného světa.“ Serge Daney

10e chambre (10. obvodní soud) se svým přiznaně transparentním, jednoduchým stylem vrací ke klasickému dokumentu, k „cinéma direct“, v němž jsou kamera a mikrofon plnohodnotnými svědky reálných situací. Nesnaží se v duchu současné tak trochu módní vlny reflexivní dokumentaristiky prvoplánově vytvářet nějaké zcizovací efekty či formovat realitu do podoby, jakou ji chce dokumentarista mít, stejně jako nepodsouvá filmu nějakou jednoznačnou interpretaci. Síla a vyzrálost Depardonova nejnovějšího dokumentu tkví v komplexnosti a vrstevnatosti pohledu, který dokázal vytěžit ze zcela banální a pro filmování velice omezené situace: v rozmezí tří měsíců filmoval přes stovku přestupkových řízení u soudu v 10. pařížském obvodu za speciálního svolení filmovaných osob i soudu. Depardon svou *10e chambre* pokračuje v dokumentování francouzských institucí, jako bylo poodhalování práce policie v dokumentu *Faits divers* (1983) nebo novinářského prostředí ve filmech *Numéros Zéros* (1977), *Reporters* (1980) či *Contacts* (1990), protože podle jeho slov „je důležité ukázat, jak fungují naše instituce; skutečně demokratická země by se neměla bát cokoliv skrývat“. Především však režisér navazuje na svůj o deset let starší snímek *Délits flagrants* (1994), v němž sledoval proces zatčení několika lidí za drobné přestupky a jejich následných výsledků u 10. pařížského soudního obvodu. Do stejného prostředí se tedy vrátil o deset let později v *10. obvodním soudu* a za použití dvou skrytých kamer na stativu a třinácti mikrofonů rozmístěných po soudní síni se pokusil o na první pohled neutrální pohled na každodenní práci francouzské justice. Výsledný tvar zachycuje výseky či různá stadia dvanácti stání, dvanácti příběhů a jejich rekonstrukce, dvanácti strhujících minidramat, o to překvapivějších, že jsou reálná, že se odvíjejí „tady a teď“. Jediným jednotícím prvkem všech případů je vrchní soudkyně Michele Bernard-Requinová, která se pokouší spojit abstrakci psaných zákonů se skutečnými příběhy, jejichž pravdivou verzi se snaží rekonstruovat. Dokument zobrazuje nejrůznější (i rozporuplné) polohy soudního procesu: každodenní rutinu, v níž během pár minut musí být „posouzen“ a „odsouzen“ člověk, zároveň však dojemnou a velice lidskou komedii. Soudkyně má rovněž řadu poloh – od briskní slovní potyčky, vtípných a trefných komentářů a pochopení pro lidskou slabost až po únavu i ne příliš adekvátní podrážděnost, se kterou některé případy nenáležitě „odbývá“. Její nerudnost vzroste zejména při výslechu muže, který se pokouší hájit se za pomoci citací z občanského zákoníku a zpochybňuje tak autoritu soudu, i tu prvotní a zdánlivě nepřekročitelnou distanci mezi „institucí“ a společností. Na rozdíl od dnes tak oblíbených

postav soudců a soudkyň z nejrůznějších televizních seriálů zde jde o reálnou postavu, která nemá na diváka působit svou sympatií či nesympatií, nýbrž poukazuje na zoufalou nemožnost člověka najít a vykonat skutečnou spravedlnost (včetně vágní náplně toho slova).

Mizanscéna filmu sestává z dvojí dramaturgie: jednak je prostor soudu striktně rozdělen na ty, kteří náležejí k „instituci“ (soudkyně, obhájci, prokurátoři, zapisovatelé), a ty, kteří jsou v této síni potenciální zločinci či oběti, jednak sám Depardon pracuje s principem záběru – protizáběru dvou staticky umístěných kamer, snímajících hlavně v polocelcích. Zabírá však zvuk a obraz převážně kontrapunkticky: sledujeme reakce na jinou promluvu, čímž se z klasických „mluvících hlav“ stává spíše drama (a nutno přiznat převážně komedie) tváří. Depardon vynechává jakýkoli komentář, jakékoli vlastní hodnocení či emoce, ale nechává obrazy mluvit samy za sebe. Velkou roli v jeho práci sehrál střih, který dodal výpovědím potřebný rytmus, takže jednotlivé promluvy nejsou rozvěklé a vytvářejí dokonce své drobné pointy. Z jednoduché metody vytvořil režisér dramatický proces každodenního uplatňování práva v praxi, rekonstruování „pravdy“ jednotlivých banálních příběhů a osudů, přičemž se vyhnul prvoplánovým interpretacím soudního procesu jako „divadla“ či „nelidské mašinerie“, ačkoli obě tyto interpretace nevylučuje. Ve všech případech postupuje soud překvapivě obdobně, často lhostejně a zbrkle vyřkne rozsudek bez závažnějších důkazů či ohledů na některé tíživé, či naopak vylhané lidské situace. Lze bezprostředně nahlédnout, na jak vratkých základech sama instituce stojí. Nejde však pouze o to, že moc soudu vykonávají lidé se svou nedokonalostí, náladovostí, únavou a zkresleným úhlem pohledu. Ačkoli se jedná pouze o drobné přestupky: řízení auta s několika promile alkoholu v krvi, nelegální pobyt ve Francii, držení zbraně či telefonáty ex–přítelkyni, soud je schopen uvažovat pouze o provinění a z lidí bez ohledu na situaci dělá oběti a zločince. Depardon to sám komentoval na letošním festivalu v Cannes, kde byl *10. obvodní soud* uveden mimo soutěž: „*Instituce soudu hází všechny do jednoho pytle, oběti i zločince. Trestní tribunál nemá ani čas vyslechnout a najít řešení pro všechny. Každý ten případ je řešen bez vynaložení sebemenšího úsilí. Je to instituce, která stále vychází z židovsko–křesťanské kultury. To znamená, že počítá jenom chyby, prohřešky, ale nepracuje s psychologií lidí.*“

Půvab a překvapivě velká diváckost snímku spočívá zároveň v nezáměrné komičnosti celé zachycené procesuální situace. Divadelnost, upomínající na celé spektrum divadelních her od Corneilla přes Kafku až k Dariu Fo, je dána samotnou jednotou místa i času, kostýmy i předem danými rolemi a určitým „scénářem“, podle kterého se postupuje. Především však vyumělkovanou rétorikou, na níž jsou postaveny některé projevy obhájců či prokurátorů. Vedle některých vtipných glos soudkyně pak překvapují zejména projevy jednotlivých obviněných, z nichž často vyzařuje pohrdání celou institucí a uvolněné šprýmování na její účet. Na ploše pár minut dokázal Depardon vybrat ty nejpodstatnější momenty k vystižení jednotlivých lidských typů i reakcí, od neurotických a nechtěně komických až k těm, které si celou záležitost dobírají a sehrávají zjevné divadlo, kterému nechybí ani projevy typu „moje poklona“ či dojemné smlouvání a dušování se, že odted už dotyčný „bude jiný a se vším špatným přestane“ apod. Film tak rozehrál pomocí dvanácti příběhů zároveň téměř celé sociální spektrum dnešní Paříže, počínaje bohémskou malířkou zatčenou v mírně podnapilém stavu přes nelegální černošské imigranty, z nichž někteří neumějí ani číst a psát, po arabské zloděje, křižující se, že jsou nevinní, a demonstrativně páchající v cele

předběžného zadržení pokusy o sebevraždu. Občas diváka fascinuje, jak perfektní projevy, intonaci i dojetí dovedou tito neherci sehrát v této nechtěně pitoreskní improvizované tragikomedii, v níž Depardon dokazuje, že život netřeba inscenovat, stačí se umět dívat a čekat na ten správný okamžik, kdy spustit kameru. „*Jako vždy se ve svých filmech snažím být co nejméně nápadný. Když jsou všichni okolo v černém, obléknu se taky do černého (...)* Snažili jsme se co nejméně narušovat průběh přelíčení; ti muži a ženy propůjčují své tváře a slova kolektivní paměti. Vidíme jejich stud a hanbu, i když častěji spíše rozhořčení nad nespravedlností jejich života. Je třeba být trpělivý a neočekávat něco mimořádného, je to jen každodenní práce soudu. Nejprve pozorujeme, postupně se otevíráme osudům ostatních, sledujeme pitoreskní lidské příběhy, při kterých se často neubráníme smíchu, přestože jsou tak podobné těm našim.“ (Raymond Depardon, *Libération*, 2004).

Světově uznávaný reportážní fotograf–samouk, viceprezident evropské pobočky agentury Magnum, Raymond Depardon, se tak po svém dlouholetém, takřka celoživotním zájmu o Střední Východ a Afriku vrátil načas k problémům své rodné země. Ani v tomto dokumentu však nezapře, že je především zvyklý na statické zachycení reality, na správné a dokonalé rámování obrazu, což sám doznává: „*Zkušenosti s fotografií mi ukázaly, jak věci filmovat, a hlavně jak se k nim přiblížit. Jsem však stále především fotografem a moje touha dělat filmy je spíš amatérská, nemusím se tedy chovat jako profesionál a dělat něco na zakázku. Proto moje filmy vycházejí z ryzí touhy.*“ (*Libération*). Podobně jako jeho vůbec první dokument o pohřbu Jana Palacha z roku 1969, zachycující minutu ticha drženou na nejrůznějších místech Prahy, i staticčnost *10. obvodního soudu* má své opodstatnění. Pod zdánlivou neutralitou autorova pohledu se odkrývá komplexní zachycení soudního procesu se vši vrstevnatostí a nejednoznačností, která mu náleží. Zbývá otázka, naznačená v úvodním výroku Serge Daneyho; totiž nakolik Depardon těží z náhody vzniklých situací a nakolik se sám podílí na jejich (spolu)vytváření. Otázka, na níž nelze jednoznačně odpovědět. Šéfredaktor Cahiers du cinéma, Jean–Michel Frodon, to považuje ve svém článku *Au risque du réel* o *10. obvodním soudu* za základní rys Depardonovy tvůrčí metody, v níž je téměř vše otázkou architektury rámování. Režisér pracuje pouze s výseky skutečnosti a jeho dílo je souhrou rámců v nejširším významu toho slova, týkajících se vytyčeného prostoru, času, rekonstruovaných příběhů a jejich částí či rámce samotného soudního procesu a jeho pravidel. A ačkoli to zprvu vypadá, že je vše dílem náhody, je pouze na autorovi, jaké rámce této tragikomické soudní „hře“ vytyčí.

10. obvodní soud (10e Chambre, instants d'audiences), 2004, Francie

Režie, kamera: Raymond Depardon. Střih: Simon Jacquet. Zvuk: Claudine Nougaret.

Několik let v absolutním jinde

„Dávaj výbornej film, kanadskej, trochu cestopisnej, trochu erotickej, trvá tri hodiny, ale hlavne neodchádzaj pred koncom...“ Když se na festivalovém programu objeví film se sto osmdesáti minutami, pravděpodobně lehce zaváháme, zda-li na něj máme dostatek energie. Film Petera Mettlera *Gambling, Gods and LSD* lehce unese svou minutáž, zahrnuje v sobě celý vývoj experimentálního filmu, energii předává a ukazuje dříve neviděné.

Co je to Zen? Pozornost – pozornost. Tento film je o umění dívat se, protože je rozdíl mezi hledáním něčeho (looking for) a pouhým viděním (looking). Peter Mettler se především dívá, a tím nalézá. Pohled na věci zahrnuje veškeré vizuální procesy fyziologické, obohacené o neurochemii v souvztahu s fantazií a reinterpretací viděného. Pohled existuje pouze v mezeře mezi vidícím a viděným. K vidění lze přistupovat jako ke „genezi viděného, jež je ve viděném neustále zvláštním způsobem spolupřítomno“¹⁾. Film zde slouží jako nástroj, který proměňuje viditelné ve vizuální.

Od roku 1997 do 1999 cestoval Peter Mettler po světě a natáčel. Začal doma v kanadském Torontu, přešel na západ Spojených států, přeletěl do Švýcarska a v jižní Indii zatoužil po návratu domů. To je zhruba osa západ–východ, na kterou se jeho myšlení i jeho film orientoval. Cesta oprošťování, na jejímž začátku nemůžeme proniknout do nitra lidí v transu a na jejímž konci se už pouze díváme a stačí nám to. Již od počátku je zřejmé, že režiséra–pozorovatele zajímají letadla, současné děje probíhající na jednom místě a nestandardní formy vědomí. Velmi rafinovaně pracuje s diváckým očekáváním, když akce nebo vizuální vrcholy některých scén v záběrech trvající určitou dobu nenechává doznít do definitivního, konečného stavu, a přinutí tak diváka, aby tento proces dokončil rezonuje s další vizuální atrakcí. Neukončenost tekuté až vláčné struktury tohoto filmu dává nahlédnout spíše do procesů a změn než do výsledných forem. Více než o vyprávění se dozvíme o procházení se. Henry Müller, kdyby se měl reinkarnovat, by se rád narodil jako park.

Na každém místě zajímá Mettlera spíše rozpouštění se viditelného světa do proměnlivých obrazů, ve kterých spíše než o všechno jde právě o toto právě teď. Tento dokument–experiment–cesta neukazuje řemeslo nebo efekty, ale učí hledat konkrétní iracionalitu v nejběžnějších věcech. Učí se dívat. Čeho se bojíte? Co vidíte při intoxikaci drogou? Co znamená navštívit zemi svých rodičů? Kdo objevil v roce 1943 LSD? Hofmann, od něhož se dozvídáme z televizního dokumentu, že považuje rozpoutanou energii uvolňovanou podvědomím při intoxikaci LSD za mystický zážitek, ukazující nám posvátnost světa vedoucí k vnitřnímu míru. Všichni jsme součástí jednoho organismu a nic nelze zapomenout. Můžeme se opět dostat k dětskému vidění světa,

důvěřovat okolí a cítit spoluúčast, při níž je vše krásné. Tato slova posloucháme z televize, ale kamera již opouští místnost k otevřenému oknu, za nímž se vše proměňuje do obrazu pomalu padajících kapek. V horách se dívám na hory, za deště poslouchám déšť. Jaro, léto, podzim, zima, včera mi bylo dobře a zítra bude zas. Pokud vím, jak se mám chovat a dívat, tak to mám především činit, a ne rozměšovat do slov...

Zvláštní obraz světa proběhl Mettlerovi před očima koncem 20. století. V americké společnosti již byla přítomna obava z leteckého útoku a Mettler se svým zájmem o letiště a o okolní prostory tento trend podvědomě předjímá (film byl natáčen v letech 1997 až 1999). Dokonce se objevuje záběr na mrakodrap, k němuž se přibližuje helikoptéra. Američané si stádně kupují pláštěnky a respirátory, když chtějí sledovat demolici budovy. Stroj—křeslo—vibrátor na uspokojování žen nepatří ani do kategorie kuriozit, ani do kategorie hi—tec technologií. Ve srovnání se Švankmajerovým autoerotickým strojem z filmu *Spiklenci slasti* (1996) mu chybí zapojení imaginace do procesu vzrušování i lehce morbidní příchutí úchylky. Je to prostě jenom vibrátor nové generace, jehož majitelky mohou být neustále zavřené v krytu pro případ teroristického útoku... Co je smyslem života? SMI²LE. S americkým důrazem na spotřebu, zábavnost a poslušnost kontrastuje suchá horská krajina Středozápadu, kde nalézáme neporušené přírodní struktury i stopy po pradávce lidské imaginaci.

Evropská anabáze ukazuje spíše sílu tradice a hledání vlastních kořenů. Při zkoumání vnitřku ledovce dochází při soustředění se na vodpád v ledu k změněnému stavu vnímání. *Tam jsou takový chodby v tom ledovci? Voda už neteče, ona intenzivně víří, poskakuje a tančí mezi námi.* Mettler prolínačkou citlivě přesouvá dění na techno party s barevnou orchestrací světél a monotónním archetypálním rytmem. Nemá smysl něčemu se vyhýbat, pokud chceme hovořit o dynamice.

Ve Švýcarsku sledujeme natáčení indického filmu. Má osobní zkušenost potvrzuje, že Indové považují Švýcarsko za téměř nerealistické, pohádkové prostředí. Blahobyt, sníh a bezproblémoví bílí lidé. Pokud mají krásní a mladí hrdinové indického pop filmu přerušovaného zpívanými pasážemi odjet do absolutního jinde, tak to bude Švýcarsko. Mettler opět velmi rafinovaně přesouvá dějiště své cesty. Od Indů na zelené louce plné krav k suchému prachu jižní Indie. Dlouze sledujeme mrzáky a uvědomujeme si, že v Indii mají nejspíše největší základnu paraolympioniků na světě. Hinduistické obřady a vyholování hlav probíhá naprosto spontánně a přirozeně. Žádná krev, žádné maso, žádný alkohol. Stačí už pouze nasednout na loď a uvědomit si, že člověk je doma všude. Zemědům. V této chvíli přestává být nutné cestovat a je čas se vrátit obohaceni tam, odkud jsme vyšli. Loď pluje podél břehu, na němž běží indický chlapec, poskakuje, váhá, ale běží a neví proč. Dlouze jej sledujeme, ale on, jako by na tom záleželo, se zastaví a obrací se zpět. Konec filmu.

Důraz filmu na změněné stavy vnímání již vyplývá z jeho názvu, ale stále nám není jasné proč. Parapsychologický workshop z Kanady má určitou souvislost s techno party a s hinduistickým svátkem? „Zrak má něco společného s drogou: v dění pohledu dochází k vymknutí se světu funkčních souvislostí, k rozbití finality. Při obnoveném vidění vyvstává stejně jako při drogové proměně vědomí jiný způsob tvorby smyslu: smysl se rodí v pružném a proměnlivém rozvrhu, který se vynořuje z dechu látky a není možné jej od tohoto dechu odlišit, který v sobě nechává

působit síly budující a ničící syntaxe.“²⁾ Tekutost smyslu a nedefinitivnost tohoto filmu nepředkládají hotové formy, ale spíše ochutnávku cesty, která je rovná i křivá, stejná, tatáž. Můžeme vidět jednotu světa v mnohosti rozdílných jevů, ale jak je zharmonizovat? Je velmi jednoduché mluvit o světě jako o jednotě lidí a všeho živého, o univerzální duši... Obtížnější je o tom hovořit a zároveň to přesvědčivě dokazovat nejen myšlením, ale i výsledky své práce. *Gambling, Gods and LSD* nikomu nic nenutí ani nepodbízí, a proto získává. Neútočí, a proto přemáhá. Mnozí jistě odejdou, ale to nic neznamená, protože koncentrace, se kterou je film natočen, dovoluje vychutnat jej i z fragmentu. Pozornost — pozornost.

V *Gambling, Gods and LSD* se pracuje s časovým zpomalováním i se sotva zahlédnutelnou rychlostí. Statický záběr na kafku sedící na vlakové závoře, za kterou jede vlak, je typickým příkladem obrazu plného vnitřního pohybu. Kontrast křehkého, jež zůstává, a energického, jež musí nutně svůj přebytek vydat. Pomysli na klid v pohybu a pomysli na pohyb v klidu a pohyb i klid zmizí. „Tato paradoxní struktura nám umožňuje pochopit nerozeznatelnost pohybu a klidu jako dvou extrémních případů acinéma. Stáze (ve smyslu znehybnění chronologického času ve statickém záběru) nic nevypráví, neuvolňuje sled událostí, je spíše pohledem, který jedním rázem a vcelku zachycuje všechny minulé i možné budoucí události, ale nevytváří z nich žádnou posloupnost, naopak je spoluzpřítomňuje ve virtuální simultánnosti.“³⁾ Fotogram získává svou staticností dynamické napětí a z divoké jízdy autem zůstává dojem jednoho tekutého obrazu. V hotelovém pokoji leží nahá žena, jež má po vzoru Man—Rayovy fotografie namalovány na zádech houslové otvory. Je nehybná, průhled z okna ukazuje zpomalený a pozpátku vložený záběr na průběh demolice budovy, která se zvedá ze svého vlastního prachu. Do jakého světa patří tato žena? Pokud budeme překvapeni tím, co nám může svět nabídnout, nejsme ještě bez naděje. Zkušenost není odpověď, zkušenost je otázka.

Hazard, bohové a Isd (Gambling, Gods and Lsd), 2002, Kanada

Režie, scénář, kamera, střih, zvuk: Peter Mettler. Střih: Roland Schlimme. Zvuk: Peter Bräcker. Hudba: Fred Frith, Jim O'Rourke, Knut & Silvy, Henryk Mikolaj Gorecki

¹⁾ Michal Ajvaz: *Světelný prales. Úvahy o vidění*. Oikoymenh, Praha 2003, str. 7.

²⁾ Tamtéž, str. 26.

³⁾ Jean—François Lyotard: *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Hermann & synové, Praha 2002, str. 106.

Co se děje za zavřenými dveřmi?

Americký dokumentarista Frederick Wiseman ve svých filmech vždy podroboval kritickému pohledu nejrůznější více či méně funkční státní instituce. Již jeho debut z roku 1967 způsobil takový skandál, že několik let nemohl být veřejně promítán. Snímek s názvem *Titicut Follies* totiž odhalil zcela nevhodné praktiky v ústavu pro mentálně postižené odsouzence. V následujících letech Wisemanovy dokumentaristické kariéry se režisér zaměřil například na střední školy, sociální úřady či třeba veřejnou zoo. Jeho zatím posledním počinem je dokument *Domácí násilí 2*, volně navazující na stejnojmennou první část.

K tomuto nevsednímu projektu přimělo Wisemana zřejmě jeho životní období předcházející profesí dokumentaristy. Až do roku 1967 totiž Wiseman působil jako odborný asistent při výuce práv na tak prestižních školách, jakými jsou například Harvard či Bostonská univerzita. Zároveň byl i aktivním členem místní advokátské komory. Jak sám ale v rozhovorech přiznává, o problematice domácího násilí před začátkem natáčení příliš velké povědomí neměl. Vždy ho prý bavilo poznávat danou problematiku dopodrobna až v rámci režie filmu. Nakonec tedy byl asi hlavním impulsem ke vzniku dvou dokumentů o domácím násilí fakt, že Wisemanovi vyšly velmi vstřícně floridské státní orgány. Konkrétně v oblasti města Tampa se zrovna rozbíhal projekt, v jehož čele stála koordinační komise, která měla za úkol efektivně spojit v boji proti domácímu násilí policii, soudy a nevládní neziskové organizace. Wisemanovy filmy *Domácí násilí 1 a 2* jsou tedy dokumentací toho, jak byla tato inovace v postupech státních orgánů nakonec úspěšná a efektivní.

Oba snímky jsou tematicky rozdělenými, samostatnými částmi. Zatímco v prvním díle se Wiseman věnuje spíše jednotlivým policejním zásahům a obyvatelům azylovému domu pro oběti domácího násilí, v druhé části dostává jednoznačně největší prostor instituce soudu. Divák sleduje tři typy soudního líčení: obžalovací, líčení pro vydání soudního příkazu a konečně samotný trestní soud.

Frederick Wiseman patří svým režisérským stylem jednoznačně ke hnutí cinema direct. Tomu odpovídá i množství materiálu, ze kterého byl nakonec prováděn výsledný střih (v případě *Domácího násilí 2* je to čistých sto šedesát minut). Wiseman snímal po osm týdnů doslova vše, co mu přišlo zajímavé. Podle vlastních slov nemá nikdy předem v hlavě připravený scénář, vedoucí témata a motivy hledá až po úplném dotočení veškerého materiálu. Potom teprve přichází na řadu první hrubý sestřih, který považuje za snad nejdůležitější moment ve tvorbě filmu. Při konečném čistém sestřihu už jen tvaruje strukturu filmu a obvykle při něm „padne“ zhruba třicet minut materiálu. Popisují zde tyto ryze pracovní postupy, protože myslím, že jsou velmi

důležité i pro výsledné vyznění filmu. Wisemanovým cílem nikdy nebylo upozornit jen na několik vybraných, vzrušujících či napínavých okamžiků. Mnohem větší cenu má pro něj kontext. Říká, že během střihu necítí ani tak odpovědnost vůči divákům, ale především vůči lidem, kteří v jeho dokumentech vystupují, a konkrétně v případě filmu *Domácí násilí 2* souhlasili s tím, že budou snímání v ne zrovna příjemných situacích. Proto je pro Wisemana nejdůležitější nezničit střihem danou atmosféru, která v jednotlivých situacích panovala. Z těchto důvodů se tedy diváci v dokumentu *Domácí násilí 2* nedočkají žádných senzačně rychlých střihů ani převratné akce či napětí.

O to více reálný a skutečně přímý dojem účasti dokument nabízí. Zmíněných sto šedesát minut filmu totiž plyne tak, jak jsme z reality zvyklí. Režisér nevystřihuje opakující se scény zdoluhavých soudních procedur ani trapné váhání předvolaných k soudu, kteří si nejsou téměř nikdy jisti, co mají právě v danou chvíli dělat. Tím, že se Wiseman nevyhýbá všednosti, prodávám nebo situacím, ve kterých se „téměř“ nic neděje, dostává výsledný dokument zvláštní vnitřní rytmus. Dokonce se zde podobně jako v hudební skladbě objevují nejrůznější repetice a refrény. Například soudce je během několika desítek minut nucen mnohokrát zopakovat strohé: „Váš vztah skončil...“, když oznamuje obviněným (v drtivém počtu případů mužům), že až do vyřešení případu se nesmí se žalující stranou (v drtivém počtu případů ženou) stýkat. Podobnou poloautomatickou formuli rovněž pronáší i soudce trestního soudu, když zcela formálně zjišťuje, zda důvod, proč se žalující k soudu nedostavila, nespočívá v nějakých výhrůžkách ze strany žalovaného.

Ale právě díky tomuto opakování a kvantitativnímu vršení téměř identických sporů na sebe najednou mnohem lépe vystupuje z narativní šedi skutečná nálada a atmosféra nekonečného času stráveného kvůli jedinému sporu v soudních síních.

Kamera nemusí nutně sledovat mluvené slovo, stejně se říká pořád dokola to samé, mnohem častěji zabloudí do tváří těch, kteří „jen“ pozorují a jsou přesvědčeni, že zrovna teď žádnou roli hrát nemusí, to přijde až před soudcem. Divák má tak jedinečnou příležitost vidět to, co se ve zpravodajských šotech často neobjeví. Znuděné výrazy zaměstnanců soudu, kteří nedokáží skrýt, jak je monotónní celodenní papírování ubíjí. Lhostejné tváře dalších čekajících na slyšení, kterým je úplně jedno, že ti před nimi neuspěli, protože ty jejich důvody soudkyně určitě pochopí. Vrcholem vizuální absurdity soudních síní je místní vynález v podobě tzv. video—soudu. Soudce mluví po celou dobu jakoby do prázdna a s mírně zakloněnou hlavou vzhlíží vzhůru. Nikoliv však k nějaké vyšší moci, ale k televizní obrazovce, skrze kterou pomocí uzavřeného vysílání komunikuje s obviněnými v jiné místnosti. Lidský rozměr se zde již úplně ztrácí. Toto „vylepšení“ je pro mě přesným vyjádřením kontrastu mezi strohými a chladnými místnostmi soudu (veřejného prostoru) a ryze soukromými osobními problémy, které jsou nejrůznější lidé nuceni (a jen v některých případech vlastní vinou) v tomto prostředí a za těchto podmínek řešit.

Kromě obrazu v podobě přesně zvolených detailů a pečlivě skládaných kontrastů hraje podstatnou roli v dokumentu *Domácí násilí 2* i zvuky. Ostatně v místnosti, kde každý může promluvit, jen když bude tázan, je každý šum mnohem více slyšet. Všudypřítomné je především neustálé šustění papírů, které se během celého dokumentu snad nikdy nezastaví. Jeden případ stíhá další, a tak soudce ani nemá kdy přestat se přehrabovat ve stohu spisů. Papíry putují ve vybled-

lých složkách z rukou do rukou a řetězec nemá konce. Nezvykle působí i hlasy jednotlivých přítomných. Už jsem se zmiňovala o strohých formálních proslovech soudců. Podobně nepřirozený hlas mají ale i účastníci stran sporu, kteří se někdy až legračně snaží o sofistikovanou neemotivní a spisovnou řeč. Zajímavé je také sledovat fakt, že ten z dvojice, u něhož se nakonec ukáže pravda, většinou mluví mnohem rychleji a přirozeněji než ten, který lže a někdy si neskrývaně vymýšlí před soudcem tzv. za pochodu. V takových situacích ale kamera už dávno nesleduje snažícího se lháře, ale detailně snímá trpícího soudce, který kolikrát nedokáže ovládnout svou gestikulaci nebo si jen rezignovaně hlasitě povzdechne.

To se už ale dostávám k samotnému obsahu sporů, kterých je divák svědkem — k domácímu násilí. Tomuto problému, který je jednoduše i názvem filmu, bych se zřejmě měla věnovat více než formální stránce snímku, ale nemůžu si pomoci, myslím, že dokument *Domácí násilí 2* nakonec příliš mnoho nového po obsahové stránce nepřináší a je skutečně spíše cenný díky přesné práci ve střizně s obrazem i zvukem. Jedním dechem ale dodávám, že obvinění a historiky, které z úst párů před soudem uslyšíme, sice nejsou nijak překvapující, ale v této například u nás stále odstrkované problematice platí, že ani stokrát znovu vyřčené není zbytečné. A tak rozhodně neuškodí, když si český divák na vlastní oči připomene, že většina mužů nepřichází před soud, aby své chování popřela či omluvila, ale naopak aby soudci vysvětlili, proč svou ženu zbyli, protože až to soud uslyší, určitě je pochopí. Hořce legrační je také odříkávání vzorových životopisů, které mají dokázat, že daný muž je vzorný občan, zaměstnanec a přítel. Přitom již několik let statistiky jasně ukazují, že většina pachatelů jsou tzv. násilníci dvojí tváře, kteří na veřejnosti oslňují svou vyrovnaností. Dalším postupem, který je bohužel hodně častý i u nás, je stažení žaloby „ze svobodné vůle“ žalující ženy. V tomto momentu je nutné připomenout, že stát Florida patří do oblasti nulové tolerance k násilí, což v praxi znamená, že i když žena chce obvinění stáhnout, záleží vždy na uvážení soudce, zda se bude v daném sporu pokračovat. Problém trestního stíhání jen se souhlasem poškozeného (který tedy na Floridě není nutný) byl po dlouhou dobu strašákem v našem právním systému, což naštěstí aspoň částečně vyřešila novela trestního zákona, která od 1. června zavedla nový trestný čin týrání osoby žijící ve společně obývaném bytě či domě, za který již lze stíhat bez souhlasu poškozené osoby. Tím odpadávají nejrůznější nátlaky a výhrůžky, které by mohly ženu donutit ke stažení žaloby. Problém ale stále přetrvává u přestupků (například drobné ublížení na zdraví), které lze i v případě domácího násilí stíhat jen na návrh poškozené osoby. Na druhou stranu ale dokument *Domácí násilí 2* ukazuje, že ani opačný přístup v podobě přílišné státní intervence do soukromí není zrovna ideálním řešením. Ve filmu se objevilo snad až příliš mnoho dvojic, které před soud vůbec nemusely a zbytečně si prošly martyriem čekání, vysvětlování a komunikací s odlidštěnými soudci.

Dokument *Domácí násilí 2* končí sekvencí exteriérových záběrů, které zpočátku působí až jako magické osvězení, protože diváci jsou „puštěni na vzduch“ po téměř sto šedesáti minutách strávených v soudních síních. Brzy je ale zjevné, že se rozhodně nejedná o žádné idylické obrázky na závěr. I když v jiném kontextu by mohly mít dlouhé záběry na krásné rodinné domy podobný efekt. V tomto případě mi ale pohled hned sklouzává na zavřené dveře každého takového obydlí. Co se za nimi asi děje a jak velké je naše právo rozhodovat o tom, co se tam smí a co ne? Právě tyhle dveře, které oddělují veřejný prostor „venku“ od toho soukromého „uvnitř“, dávají

mnoha lidem alibistickou záminku, že to, co je za dveřmi, se jich netýká. Podobné absurdní rozdělení dvou světů ostatně sleduje kamera i v průběhu dokumentu v soudní místnosti. Dveřmi neustále proudí dovnitř nové a nové dvojice, v několika větách od soudce dostanou návod na řešení svých problémů a zase jsou těmi samými dveřmi vypuštěni ven. Co se ale děje za nimi, se už nedozvíme.

Domácí násilí 2 (Domestic violence 2), 2002, USA

Režie, střih, zvuk: Frederick Wiseman. Kamera: John Davey.

Na doslech

● Ne tak blízké, abychom si je mohli prohlédnout. Ne tak vzdálené, abychom je mohli zcela ignorovat. Matnost zvuků „na doslech“ probouzí představivost o neviděném světě, ale vyvolává také pocit nezúčastněnosti, dokonce vyloučenosti. „Zdaněný dar“ by byl asi přeceněným pojmenováním slepoty, přesto snad „život ve tmě“ přináší i určité obohacení.

Sergey Dvorcevoj se zaposlouchává do zvuků tvořících dny slepého Ivana Nikolajeviče Skorobogatova. Ne moc zlostným huderáním na kočku zlodějku doprovází starý muž posouvání nábytku a překážejících předmětů, které hmatem třídí a vybírá z nich zakutálená klubka šedobílých provázků nezbytných pro výrobu osvědčených, ale „nemoderních“ síťovek. Na mňoukání a otírání hřbetu bílé kočky o dlaň odpovídá šepotem, který přechází v počítání obrátů při pletení. Do pravidelného tichého rytmu proniká oknem pískot tělocvikářské píšťalky a větrem v melodii ztlumený křik dětí ze sídlištního hřiště. Vysoké skřipění rozvrzané houpačky odměřuje poledne, když odcházejí ze školy nejmladší, a třetí hodina se rozezní hlasitěji se staršími dětmi. Nezáleží na přesnosti. Okno, jak dvířka od kukaček v celou, zůstává otevřené i přes mráz a oživuje vzpomínky na starou, bleděmodrou houpačku, co je hezká „na pohled“.

V Dvorcevojově filmu *Ve tmě* zůstávají tak skutečně černými jen předěly mezi krátkými kapitolami. Kamera je navíc věrná vzpomínce, kterou nesrovnává se současností. Cestu si hledá podle zvuku, který nedovede až přímo k původci zvuku, a místo chybějící vzpomínky zapojuje u diváka představivost i pocit nedosaženosti. Nájezd k oknu a malé přesáhnutí parapetu neuposlechne Ivanovy výzvy k pohledu dolů na hřiště a na houpačku. Pozastaví se v šedém výhledu na protější paneláky a „bleděmodrou“ přenechá poslechu nepřestávajícího skřípota houpání.

Naopak interiér dvoupokojového bytu prohledává s kočičí zvědavostí. Ve vitríně jsou vedle sebe pravoslavná ikona, červená (možná stranická) knížka a fotografie Ivana Nikolajeviče s manželkou a touž bílou kočkou na pohovce. Vedle telefonu sedí mrkáč panna, v předsíni se o sebe opírají plyšový medvěd a jedna figurka z Teletubies. Bez otázek a odpovědí na ně, bez vyprávění o svém životě „kdysi“ a „ted“ nás tvůrci nechávají domýšlet, zda je Ivan vdovcem, jestli ho navštěvují vnoučata nebo k čemu má v pokoji dvě televize. Jsme odkázáni na podobně kusé informace jako Ivan na slité zvuky z ulice, z kterých si skládá venkovní realitu, a často se přitom spoléhá na paměť.

Dvorcevoj naši převahu ve způsobech vnímání vyvažuje na straně slepého posílením hlasitosti ruchové stopy. Obrazová a zvuková panoramatická jízda přes střechy sídliště přiblíží jindy očima přehlížené troubení a alarmy aut, hudbu z cizího okna, krákání vrány a splývající slova lidí na ulici. Žádný pohled do výkladní skříně nebo na projíždějící auto. Od té chvíle, kdy Dvorcevoj

vpadl s mikrofonem do záběru, aby pomohl Ivanovi posbírat rozházené papíry, se zvuk „zviditelní“ v takové míře, jak si můžeme představit, že jej slyší slepý. Jedním z nejpřekvapivějších momentů, v němž je zvuk jasnější než obraz, je několikavteřinový záběr, kdy Ivan musí uhnout ze silnice před valivým zvukem, a divák, jako by jen periferním viděním postřehl v prostřihu předmět, který ten zvuk způsobil. Nemůže jej však přesně identifikovat. Už klidněji střídá kamera pohled opatrné chůze skloněný k chodníku s pohledem do tváří kolemjdoucích, kterým Ivan nabízí svoje tašky zcela zadarmo. Občas záběr pohotově uteče za mikrofonem ve směru náhle přichozího zvuku a ve shodě se slepotou se zastaví před vizuálním odhalením původce ruchu. V průběhu celého filmu ale zmírňují formální manipulaci nevystřížené Dvorcevojovy režijní pokyny ke kameramanovi i Ivanovi.

Vcítění a otevřenost kameramana a zvukaře/režiséra dokáže z Ivanova okolí napodobit jen veselá sousedka, kterou přeci jen možná nalákala i přítomnost kamery. Ostatní se zmůžou na odmítnutí s vysvětlením, že je doba igelitek. Některé Ivanovo nabízení tašek nezajímá, jiné odpuzuje i pohoršuje. Film cíleně nespekuluje o pocitech kolemjdoucích. Nikdo nemusí odpovídat na otázky, proč si tašku od slepce, a navíc zadarmo jednoduše nevzal. Díky náhodě přesto zazní možný vysvětlující názor tvůrců. Nad dvěma opilými bezdomovci, jež si kamera po „hluku“ vyhledala do záběru a kteří při sběru plechovek od piva pochopili, že „čas jsou peníze“, nikdo hlavou nekrouť. Ivanova nezištná, proto nepochopená a nepřijatá snaha o prospěšnost ještě více prohlubuje jeho osamocenosť.

Kamera pak zůstává s Ivanem už jen v jeho bytě s výhledem na hlučné prostranství mezi domy, kde je vedle hlasu houpačky jeho jediným společníkem bílá kočka.

Je to „potvora“, je to „zlodějka“. Vidí i ve tmě. Je Ivanovou neposlušnou bílou holí v jeho vlastním bytě. Plete se mu pod nohy. Skáče po výškách, odkud shazuje cokoli, co se rozhodne očmuchat. Právě díky takovému jednomu „výskoku“ vstoupí před kameru Dvortsevov s mikrofonem a přivede tak zvuk do obrazu a určí základní vyjadřovací postup filmu. Paradoxně to zapříčiní kočka, která je jako albínská také hluchá. Svým podivným mňoukáním a vrněním přesto odpovídá Ivanovi na jeho šeptání a on zase jí zprostředkovává zábavu věčným hledáním poztrácených klubek. Nejopětovanější komunikace mezi nimi probíhá pomocí dotyků. Prakticky vylučující se partnerství, neboť alespoň z počátku se zdálo na obtíž, obhazuje sám Ivan v závěru filmu. I Dvorcevoj proti logice vyprávění přeskočil dvě roční období, a podle mého se zbytečně pojistil vysvětlením, že „jaro i léto jsou už pryč“. Náhle se mu tak zimní kapitola smrškla na vyprávění o beznaději, a naopak podzimním závěrem vrátil Ivana k životu, tentokrát už smířného s osudem i s bílou kočkou, ale i s novou nadějí, že před ním lidé neodvrátí pohled. Barvy, které oteplovaly interiér zimního pokoje jako zbytky útěchy, svítí v posledních záběrech i zvenčí, z podzimních stromů. Dosud barevně utlumená kamera najednou využívá veškerého poledního světla a melancholickému skřípění zůstává věrná jen stará houpačka v klouzavajícím i do závěrečných titulků.

In the Dark (Ve tmě), Rusko, Finsko 2004

Režie, scénář, střih, zvuk: Sergej Dvorcevoj. Kamera: Alsher Khamidkhodjaev, Anotoly Petruga.

do

© JSAF 2004
8. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji hlava 2004

šéfredaktor: Petr Kubica
editor: Andrea Slováková
obálka a výtvarná redakce: Juraj Horváth
technická redakce: Pavel Novák
jazyková redakce: Kateřina Čamrová
redakční kruh: Petr Kubica, Andrea Slováková, Marek Hovorka
redaktoři sešitů: Galina Kopaněva (Východní stříbro), David Čeněk
(Jean Rouch, Santiago Álvarez), Petr Kubica (Jørgen Leth),
Pavel Bednářik (Michael Moore), Kateřina Čamrová (Setkání s Tváří),
Blahoslav Hruška (Alexander Kluge),
Andrea Slováková (Ticho vnějšku, Teorie, České myšlení)

Doprovodná publikace programu
8. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů

ISBN 80-903513-1-X